BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

HISTORIA DE LAS LITERATURAS

CASTELLANA Y PORTUGUESA

POR

FERNANDO WOLF

traducción del alemán por

MIGUEL DE UNAMUNO

profesor en la Universidad de Salamanca.

CON NOTAS Y ADICIONES POR

M. MENÉNDEZ Y PELAYO

de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia.

Precio: SIETE PESETAS



MADRID

LA ESPAÑA MODERNA

Cuesta Sto. Domingo, 16.

HISTORIA

DE LAS

LITERATURAS CASTELLANA Y PORTUGUESA

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

HISTORIA DE LAS LITERATURAS
CASTELLANA Y PORTUGUESA

POR

FERNANDO WOLF

traducción del alemán por

MIGUEL DE UNAMUNO

profesor en la Universidad de Salamanca.

CON NOTAS Y ADICIONES POR

M. MENÉNDEZ Y PELAYO

de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia.



MADRID
LA ESPAÑA MODERNA
Cuesta Sto. Domingo, 16.

Establecimiento tipográfico de Agustín Avrial,
San Bernardo, 92.—Teléfono 3.074.

LA LITERATURA

CASTELLANA Y PORTUGUESA [1]

A los Sres. Eligio de Münch-Bellinghausen
y Adolfo Federico de Schack.

Esperando que lo llevaréis á bien, mis muy estimados amigos y compañeros, me permito poner vuestros ilustres nombres á la cabeza de estas páginas, que por excitación vuestra me he decidido á reunir y volver á dar á luz.

Un acreedor poco amable, la vejez, me aconseja que revise mis cuentas y las liquide. No puedo negar que esta revisión, que empecé hace ya treinta años con la comprobación más reposada, la más rica experiencia y el más maduro juicio que en ella he alcanzado á poner, no me ha conducido en muchas cosas más que á conclusiones subjetivas é hipotéticas. Esta revisión, digo, me ha producido un penoso sentimiento.—¡Imagen, aunque sólo sea en miniatura, de la vida y los esfuerzos del hombre!

Así es que os ofrezco, en general, meras páginas otoñales,

(1) Al dar á luz por primera vez en castellano este libro, que es sin duda el más importante y fundamental de todos los que fuera de España se han publicado sobre nuestras cosas, creemos necesario llamar la atención sobre su fecha (1859) para que no se haga cargo á su sabio y profundo autor por omisiones inevitables en aquel tiempo, ó por algún yerro inci-

pero no tan sólo seca hojarasca, sino también entre ella tal cual fruto maduro y acaso simientes para nuevas producciones. Tales son, por lo menos, mi deseo y mi esperanza.

He procurado ordenar estos ensayos, que han aparecido casi todos en forma de trabajos de crítica ó de información, con largos intervalos de tiempo, de manera que guarden entre sí una especie de conexión pragmática; he fundido en uno los que se refieren á los mismos objetos para evitar repeticiones (como sucede con los referentes á la exposición de la literatura castellana de la Edad Media, de Bouterwek y de Clarus, ó los que tratan del Romancero de Durán), pero estoy muy lejos de querer dar un todo orgánico, una historia completa de los períodos y ramas, y de las literaturas española y portuguesa de que trato, sino tan solamente «Estudios». Estos alcanzarán su objeto si pueden ser de utilidad para las creaciones artísticas de personas adornadas con felices dones naturales, como vosotros, mis estimados amigos.

Tampoco podía ni quería alterar la forma original de los trabajos, pero he corregido estos ensayos y críticas como lo exige el estado actual de la ciencia y como me capacitan y obligan á ello los estudios que después de haberlos escrito he

dental que procuraremos subsanar en las notas. Nada de esto atañe al fondo del libro, que conserva hoy todo su valor positivo, y es sin duda el primero que debe leer todo estudiante de literatura española para impregnarse en su elevado espíritu, que en éste como en otros libros alemanes tan bellamente contrasta con la manera superficial y desapacible con que han solido juzgar de nuestras cosas los críticos franceses é ingleses. Y es cosa muy digna de lamentarse que mientras la obra de Ticknor (por ejemplo), que no pasa de ser un apreciable manual bibliográfico, de crítica puramente externa y vulgar por todo extremo, anda en manos de todos, y es citada como un oráculo, las luminosas enseñanzas de Wolf son letra muerta para la mayor parte de los españoles, y casi nadie, salvo Milá y Fontanals, ha llegado á penetrarse de su alcance y trascendencia. Para completar los *Studien* daremos luego coleccionadas las demás monografías, ya muy difíles de reunir, que durante su larga vida publicó sobre nuestras cosas aquel príncipe de los *hispanistas*, no sólo de Alemania, sino de toda Europa, á quien nuestra nación nunca agradecerá bastante el amor que la tuvo y lo mucho que le debe.—(Menéndez y Pelayo.)

hecho: en una palabra, como si ahora los volviera á escribir. Puedo decir, por lo tanto, que apenas ha quedado aspecto alguno sin rectificaciones y adiciones, que han tenido que rehacerse completamente partes enteras, pues ¡cuánto material nuevo se ha dado á conocer desde entonces! ¡cuánto se ha modificado últimamente la historia literaria en sentido propiamente científico!—Entre estas adiciones hay algunas de verdadera extensión, como la referente al segundo período de la historia de la literatura castellana hasta el fin de la Edad Media, que se añade al ensayo acerca de la traducción española de la obra de Bouterwek.

Creo así haber cumplido, según mi leal saber y entender, con lo que debo, no sólo á la ciencia y á mí mismo, sino además á vosotros, mis estimados amigos, para hacer de esta manera que no os arrepintáis de vuestro consejo.

FERNANDO WOLF.

I

RESEÑA GENERAL DE LA POESÍA CASTELLANA DE LA EDAD MEDIA

1. *Historia de la Literatura Española,* escrita en alemán por Bouterwek, traducida al castellano y adicionada por D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo. Madrid, imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. 4 tomos: I, XI y 276 páginas (1).

Antes de que en el año 1804 apareciera la *Historia de la Poesía y la elocuencia españolas*, de Bouterwek, fuera de algunas pocas noticias y trabajos acerca de dos de las obras más conocidas de la riquísima literatura española (trabajos y noticias esparcidos acá y allá), la única obra completa en cierto modo, que acerca de este objeto existiera en Alemania, era la traducción que hizo Dieze de la *Historia del Arte poético español,* de Velázquez. Si se compara esta obra (cuyo original compuesto conforme á un plan defectuosísimo y muy unilateral, y sin espíritu alguno ni crítico ni pragmático, apenas ha ganado cosa alguna con el fruto de la gran lectura de su erudito traductor) con el trabajo de Bouterwek, no se dudará ni un instante en conceder al último la merecida fama de haber abierto entre nosotros un nuevo camino, y haber proyectado luz en este caos mediante un juicio mucho más recto y una exposición ajustada á los hechos. Desde entonces se ha trabajado mucho en Alemania por la difusión de la literatura española; algunas de sus partes han sido puestas en su debido realce por notables críticos y expuestas de manera ingeniosa y acabada. Se ha facilitado y fomentado no poco el estudio de la literatura española en sus fuentes mismas por haberse impreso en prensas alemanas

(1) De los *Wiener-Jahrbüchern der Lit.* Bd. LV, pág. 243 y siguientes; LVI, pág. 239 y siguientes; LVII, pág. 169 y siguientes; LVIII, pág. 220 y siguientes; LIX, pág. 25 y siguientes (1831-1832).

las más notables obras de esta literatura en su lengua original, y á la vez antologías trabajadas con gusto y delicadeza (1) junto á útiles manuales de Gramática y Lexicología. Excelentes traducciones se han hecho para que los que desconocen la lengua original ó no la poseen suficientemente, se hallen en disposición de poder formarse un concepto bastante exacto del espíritu y de las joyas de esta literatura, de tal manera que, en este campo, los literatos alemanes no tan sólo no ceden á los de ninguna otra nación, sino que son los que más alabanza merecen en este respecto, si exceptuamos á los mismos españoles (2).

A pesar de todo lo cual, la obra de Bouterwek sigue siendo la única que se extiende sobre todo el contenido de la amena literatura de España, y la que ha merecido y merece aún ser guía de nuestros historiadores de la literatura en esta jurisdicción de ella (3). Hasta los literatos de los países de Europa que con Alemania son los más cultos, Francia é Inglaterra, se han contentado con traducir á sus respectivos idiomas la obra de Bouterwek para llenar de ese modo como mejor podían sen-

---

(1) Podemos envanecernos con razón en este respecto de la excelente y no bastante estimada y utilizada *Floresta de rimas antiguas castellanas* de nuestro docto Böhl de Faber, verdadero tesoro en lo que hace relación á la lírica de la antigua España, y obra aún no superada por ninguna de las colecciones hechas en la madre patria.

(2) Estos mismos nos dan testimonio de ello. (V. *Ocios de españoles emigrados*, Enero 1827, pág. 97). Así, el más grande de los críticos españoles, Durán (*Romancero general*, 2.ª ed.; Madrid, 1849, 8.°, t. I, pág. VIII), dice: *Alemanes son los que mejor han publicado la historia de nuestra literatura y teatro; los que sabia y filosóficamente han reimpreso, comentado y juzgado algunas de nuestras crónicas*. Podemos afirmar, sin vanidad nacional, que por nuestros esfuerzos han fijado su atención en la literatura española y aprendido á concederle el debido aprecio los franceses y los ingleses.

(3) Eichhorn, Wachler, etc., en las secciones que á la literatura española dedican en sus obras más generales, citan casi únicamente á Bouterwek como garantía. Posteriormente ha aparecido una traducción alemana de la *Historia de la Literatura en España*, de Ticknor, con adiciones por N. H. Julius (Leipzig, 1852, 8.°, 2 tomos), que sobrepuja con mucho en riqueza de materiales y en perfección á la obra de Bouterwek mismo.

sibles lagunas de sus literaturas propias (1). Ni en España misma ha aparecido, después del precitado ensayo de Velázquez, ninguna historia de la literatura nacional que satisfaga y la abarque toda, pues las beneméritas obras de Sarmiento y Sánchez se limitan sólo á sus más antiguas épocas, para cuya historia nos presentan en general una contribución estimable, sin por eso trabajar el material mismo. La *Historia Literaria de España*, escrita por los hermanos Mohedano (2) con difusión exenta de plan y erudición falta de gusto, no puede traerse á cuenta, puesto que sólo llega hasta Pomponio Mela en nueve tomos en 4.° y parece que sucumbió bajo su propio peso, ¡verdadera mole indigesta! Finalmente, los compendios que se hallan como introducción á las *Poesías Selectas castellanas*, de Quintana, y á la *Biblioteca Selecta de literatura españo-*

(1) Sismondi, en la parte de su obra acerca de la literatura de la Europa meridional, que trata de la española, de tal modo ha seguido en la selección y ordenación de los materiales y hasta en los juicios mismos á Bouterwek, que más bien puede pasar esa parte por una refundición de la obra alemana que por un trabajo propio.—Los *Études* de Viardot apenas son otra cosa que un arreglo de los apéndices y disertaciones literarias que acompañan al *Arte Poética*, de Martínez de la Rosa; y Puibusque, en su *Hist. Comparée des litt. esp. et franc.*, sólo se ocupa por extenso y con fundamento en aquello en que se tocan ambas literaturas.

(2) *Historia Lit. de España*, por los PP. Fr. Rafael y Fr. Pedro Rodríguez Mohedano; 3.ª ed.; Madrid, 1779-85, 9 vols., 4.° No contiene datos más utilizables ni nuevas noticias la obra del abate Javier Lampillas, titulada *Ensayo Hist.-apologético de la lit. esp. contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*. Trad. del ital. por doña Josefa Amar y Borbón; 2.ª ed.; Madrid, 1789, 7 vols., 4.°; obra que, como ya lo indica su título, fué lanzada con todo derecho á la palestra contra la presunción y la insipiencia, pero que no pasa de alabar lo patrio con toda falta de gusto y de crítica, sin acertar en la justa medida y recalcando en lo ya conocido con difusión fatigosa é inútil erudición. ¡Y, sin embargo, se han repetido las ediciones de estas dos obras! La verdad es que el patriotismo y la paciencia del público español merecían ser satisfechos con algo mejor.—Recientemente ha publicado Gil y Zárate un útil compendio de la historia de la literatura española en la segunda parte de su *Manual de Literatura* (6.ª ed.; París, 1853). Se espera una historia de la literatura española completa y crítica de D. José Amador de los Ríos, de la cual se han impreso ya cuatro tomos.

la, por Mendibil y Silvela, son muy recomendables como tales compendios, están trabajados con escrupulosidad y gusto, y, sobre todo, los juicios de Quintana son notables y sensatos; pero como se mantienen precisamente dentro de los límites de un bosquejo ú ojeada, no llenan el vacío de una historia pragmática y completa de la literatura nacional española hecha por un indígena de España (1).

Esto es lo que movió á los señores D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo á acogerse á la obra de Bouterwek para hacer menos sensible aquel vacío de su literatura patria, mediante una traducción de esta obra, traducción muy enriquecida y elaborada según un plan más vasto, y conseguir de esta manera excitar á un estudio muy abandonado por desgracia en estos tiempos, y dar ocasión á ulteriores investigaciones (2).

Hubiera sido muy de desear que estos dos señores, en vez

(1) Parece superfluo advertir que la obra de Bouterweck ha envejecido en todas sus partes y no es hoy más que una curiosidad histórica, siendo este artículo de Wolf lo que principalmente ha contribuido á enterrarla. Como manual la ha sustituido generalmente la obra del norte-americano Jorge Ticknor (última de las ediciones revisadas por el autor, la de 1863), muy mejorada en la traducción castellana de D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia, y en la alemana del Dr. Julius, con adiciones del mismo Wolf, que deberían añadirse á las muy extensas y preciosas que lleva el *Ticknor* Castellano, si éste llegara á reimprimirse.

Por lo tocante á la Edad Media que es hasta ahora el período más estudiado de nuestra historia literaria, aunque no sea ni con mucho el más importante (sobre todo desde el punto de vista estético) poseemos la obra riquísima de D. José Amador de los Ríos, que en siete volúmenes alcanza hasta el tiempo de los Reyes Católicos, y que sean cuales fueren sus defectos inevitables en labor tan colosal, es un monumento que honra el nombre de su autor y la erudición española.—(M. y P.)

(2) «Deseosos de suplir esta falta», dicen en el prefacio (pág. 4.ª), «ofre»cemos la presente versión castellana, bien persuadidos de que podrá tal »vez servir de estímulo á la juventud para dedicar algunos momentos á tan »útil y deleitable estudio, descuidado tiempo hace en España más que »en parte alguna, tanto por la serie de guerras y trastornos políticos, que »desgraciadamente han entorpecido los buenos estudios, como por la falta »general de buena educación, consecuencia precisa de aquellos males.»

de limitarse á una traducción corregida y aumentada de la obra de Bouterwek, hubiesen llevado á cabo, sobre la base de ésta, otra enteramente nueva, para lo cual no les faltaba, siendo españoles y viviendo en la capital de España, ni ocasión ni estímulo, contando á la vez con múltiples relaciones y con tesoros esparcidos y enterrados en las bibliotecas y conventos de su país, tesoros aún no utilizados por la masa de los doctos. Porque, á no pecar de parcialidad, no puede negarse que tienen que aparecer muchas faltas esenciales en el trabajo de nuestro compatriota. Así, por ejemplo, la historia del período más antiguo y del más moderno de la literatura española, es tan fragmentaria é incompleta que pone ante los ojos una notable desproporción en el trabajo; la influencia de las literaturas extranjeras sobre la española, y sus mutuas relaciones, sobre todo en la Edad Media, no están siempre mostradas como debieran ni puestas en debido realce; no está bien trazada la línea divisoria entre la poesía popular y los orígenes de la creación propiamente artística, ni tampoco comprendidas y explicadas con la suficiente claridad la coexistencia y la acción mutua de una y otra; es muy deficiente la historia del desenvolvimiento y progreso del arte histórico y de la elocuencia, etc., etc., faltas todas estas que no pueden subsanarse con simples ampliaciones y apéndices, sino que demandan una refundición del trabajo que lo abarca por completo. Así como no vacilo en declarar sin ambajes ni rodeos, que á pesar del innegable y gran servicio que ha prestado la obra de Bouterwek, y á pesar de lo mucho que en la traducción la han enriquecido, sigue siendo un piadoso deseo el que tengamos una historia pragmática de la literatura española que agote en cuanto quepa el contenido de ésta; estoy, sin embargo, muy lejos de hacer buena la conducta de aquellos que, con ese cuidado por las menudencias que nos caracteriza á los alemanes, procuran escatimar á nuestro compatriota su bien adquirida fama, mediante maliciosos reproches de insignificantes equivocaciones, y empañar la memoria de uno de nuestros más dignos y notables eruditos, malo-

grado tempranamente para la patria y la ciencia, con inculpaciones hueras, escritas con tan osada indiscreción como torpe ignorancia.

Debemos más bien regocijarnos de la honrosa confesión de sus méritos hecha en el país mismo cuya literatura expuso con tanto ingenio y gusto; estimar en sus traductores la discreción con que, sin prejuicio nacional alguno, rinden homenaje á la obra de un extranjero acerca de su propia literatura, y mostrarnos reconocidos al exquisito cuidado con que se han esforzado por traducir y completar la obra de nuestro compatriota, si bien se debiera mejor haber deseado y esperado de ellos otra totalmente nueva y propia. Tiene además el libro en que nos ocupamos otro interés propio nuestro en absoluto; se nos aparece como una renovación del lazo espiritual de dos naciones hermanadas, no sólo por la raza, sino más aún por su esencia íntima; como una renovación del tradicional saludo de los españoles á los alemanes: *¡Somos hermanos!* Repetimos cordialmente este saludo, tanto tiempo ha olvidado. ¡Ojalá, por esta adopción de la obra alemana en España, acabe de disiparse en ésta el influjo fatal que por tanto tiempo ha ejercido sobre la poesía española aquella mezquina escuela del llamado clasicismo francés! ¡Ojalá los puntos de vista del alemán, libres de todo dogmatismo de escuela, su profunda concepción del espíritu privativo de los españoles y la estimación acertada en que tiene sus obras maestras, cosas que sólo pueden esperarse de una nación de espíritu análogo, sirvan para que éstos se aparten de esos errores que por el falso brillo de una pulcritud avara y de una finura de escuela sin profundidad ni animación alguna, les han llevado tan lejos, que se han engañado respecto á sí mismos, y por las burlas parciales de Aristarcos de pobre fantasía, han dejado pasar, cual si fueran cizaña farragosa, las flores exuberantes y frescas de las orillas del Guadalquivir y el Manzanares! Mas también para los amigos que en Alemania tiene la literatura española es una publicación muy atendible la traducción de que tratamos, porque contiene, además de va-

rias rectificaciones y adiciones pequeñas, algunos extractos más extensos de obras que, cuando el autor escribió la suya, aún no se habían impreso y eran conocidas tan sólo de nombre, hasta tal punto, que las notas del traductor forman más de la mitad del primer tomo. Me parece, por lo tanto, que he de hacer un servicio á los muchos que entre nosotros aprecian la musa española y no pueden servirse de este libro, caro y poco difundido, si consigo que puedan pasarse sin él, dándoles acabada cuenta de las más importantes y significativas adiciones de la traducción, á la vez que procuro completarlas mediante el caudal de mis propias lecturas. Porque me pone en disposición de llevar éste á cabo la riqueza que nuestra Biblioteca Real atesora en obras las más raras de la literatura española, obras que, aun en la misma España, es difícil haberlas á la mano.

Ante todo, por lo que hace á las relaciónes de la traducción con el original alemán y por lo que se refiere á la constitución del libro, es de notar que consta éste de tres partes: la primera contiene el texto de la obra, que en general está bien entendido y vertido con fidelidad y elegancia; la segunda incluye las notas del original; la tercera, y para nosotros la más importante, las notas y adiciones de los traductores. Las primeras se señalan en el libro por medio de cifras y mediante letras las segundas. Respecto á estas últimas se expresan así los traductores en el Prefacio (pág. v): «Pero es preciso confesemos que »aunque el autor trata de nuestra poesía con alguna extensión, »deja en todo lo demás un vacío que nos ha sido preciso llenar; »pues habla tan ligeramente de la mayor parte de nuestros »historiadores, oradores y de algunos ramos pertenecientes á »la literatura, que de no suplir este defecto, se nos incluría, »con razón, en el número de los traductores rutineros y adocenados.» Ya se ha indicado previamente que aun á la historia de la poesía, en el sentido más estricto, que es lo que Bouterwek trató más por extenso, han puesto apéndices importantes. Se expresan con toda moderación y mostrando una justa estima respecto de los méritos de nuestro compatriota (páginas v y vi):

«Lejos de censurar en el autor algunos descuidos y omisiones, »reconocemos desde luego que han procedido de escasez de da»tos y noticias sobre ciertas materias y nunca de falta de ta»lento; pues en casi todo cuanto dice son tan exactas sus citas, »tan atinadas sus reflexiones y tan juiciosa su crítica, que »muy poco nos ha dejado que hacer, y sí mucho que admirar en un extranjero, en cuya nación las costumbres, el gusto y »el lenguaje difieren tan esencialmente de los nuestros.» Han cuidado no menos de que el libro aparezca con una exterioridad digna, y puede decirse que lo han conseguido, porque resulta ser uno de los más hermosos productos de las prensas españolas, tanto por la corrección y elegante impresión, como por la bondad del papel. Se han añadido además reproducciones en grabado de los manuscritos más importantes de que han hecho uso, por lo cual deben estarles agradecidos los aficionados á la paleografía española.

No puede pasarse en silencio el apoyo y ayuda que los traductores han hallado para su obra en la Real Academia de la Historia, por comisión de la cual se ocuparon en la redacción de un *Diccionario biográfico de españoles célebres;* y, sobre todo, en el digno y docto director de la misma, D. Martín Fernández de Navarrete, persona que por sus obras propias, por haber fomentado y editado notables escritos de otros, por la sabia dirección que da á la docta corporación que preside, y por la rara complacencia y el agrado con que comunica á los curiosos sus vastos conocimientos y grandes tesoros literarios, ha adquirido grandes y duraderos méritos para con su patria y para con la ciencia en general.

El único tomo que hasta hoy ha aparecido, el primero (según el prospecto, la traducción ha de constar por lo menos de tres tomos) contiene la historia de la literatura española desde fines del siglo XIII hasta principios del XVI (el primer libro del original alemán, páginas 27-144). Ha sido suprimida la introducción de la obra alemana (páginas 3-24), así como algunas apreciaciones religiosas y políticas del autor, que procediendo

de un protestante, han movido á los traductores á excluirlas ó mitigarlas, ya por consideraciones de lugar y tiempo, ya por partir de otro punto de vista que el de aquél, como católicos y españoles que son éstos. Acerca de ambas cosas se explican en su prefacio: «En cuanto á las cuestiones políticas y teológicas »á que alguna vez se resbala Bouterwek con la licencia acos»tumbrada en el país en que escribió, como no son de nuestra »inspección, ni pertenecen directamente al objeto que nos he»mos propuesto, nos ha parecido conveniente y necesario el »omitirlas, del mismo modo que la introducción que pone á su »obra, por no ser más que una repetición de lo que escribieron »Velázquez y el P. Sarmiento.»

Sigo también, en cuanto á la introducción del original alemán, el mismo ejemplo de los traductores españoles; pues, por una parte, contiene resultados que se deben presuponer en general conocidos, y por otra nos ofrece, respecto á la poesía de los trovadores, puntos de vista insuficientes y que se han rectificado no poco por las importantes y más modernas obras de Raynouard, Rochegude, Fauriel, los hermanos Schlegel, y, sobre todo, del profundo Díez.

Antes de pasar á las particularidades, debo detenerme algo en el desenvolvimiento de la literatura nacional española en general, en la determinación de sus períodos y épocas, y del carácter distintivo de cada una de éstas. Porque no me parece ni bastante definida ni bien determinada la división establecida por Bouterwek y que siguen sus traductores.

La literatura nacional española se divide, como las de la mayor parte de los pueblos europeos modernos, en dos grandes períodos principales; el uno antes y el otro después de principios del siglo XVI. El primero, que se extiende hasta la constitución de la moderna monarquía española bajo los Reyes Católicos y que podemos llamar aquí, con más derecho que en otra parte, medioeval, se subdivide á su vez en dos grupos ó épocas menores: desde las primeras creaciones artísticas en romance castellano, hasta los tiempos de D. Juan II de Castilla, época que puede lla-

marse castellana en estricto sentido. Reposa por completo sobre base nacional y arraiga en la poesía popular espontánea. De ésta, la más antigua poesía popular, es natural que no se hayan conservado ni las formas originarias ni en general monumentos muy antiguos, puesto que vivió durante siglos en boca del pueblo y empezó á ser notada cuando la poesía artística halló que eran dignos de su atención estos caracteres del pueblo, es decir, allá á principios del siglo XVI. Entre estos tardíos monumentos se han de incluir los tan renombrados romances que pueden referirse al carácter épico-lírico de la más antigua poesía popular española. Deben, por lo tanto, sus formas ser consideradas como de formación análoga á las más posteriores, y se puede aceptar como su medida fundamental, y la de la poesía castellano-española en general, los versos de redondilla, como artificio impuesto por el organismo de la lengua y el carácter del pueblo (1).

Que la poesía artística castellana de este período nutría sus raíces en la poesía popular, surgía de elementos populares y mantenía el carácter fundamental de la nación, á pesar de todas las influencias de las direcciones generales de la época y de las modificaciones aportadas á ella por los pueblos vecinos, es cosa que se muestra ya en los más antiguos de sus documentos que han llegado hasta nosotros, los dos poemas del Cid, el *Poema* y la *Crónica rimada del Cid.* Los dos, aunque pertenecientes sin duda alguna á la poesía artística, presentan aún huellas de sus principios populares y de haber tenido por germen los romances del pueblo. Se reconoce en ellos, sobre todo en su complexión formal (las largas series asinartéticas y las

(1) Esta doctrina métrica dista mucho de ser hoy generalmente aceptada, pero su discusión nos llevaría muy lejos, y por otra parte el punto no está resuelto. Hay tendencia, sin embargo, á volver á la teoría de Grimm del *verso épico largo,* y abandonar la del octosílabo primitivo que sostuvieron siempre Wolf y Durán. Vid. el magistral tratado del Dr. Milá y Fontanals, *De la poesía heroico popular castellana* (Barcelona, 1874.)—(M Y P.)

Tiradas monorrimes), influencias extrañas, la de la poesía eclesiástica y la de la épica, de los franceses septentrionales y meridionales. Así es que se caracterizan de una parte por los esfuerzos encaminados á alcanzar en ellos una concepción y una conformación épicas, y de otra por una falta de premisas y medios de cultura que permitan dar desenvolvimiento más amplio y constitución más sólida á elementos puramente populares y espontáneos. Este doble carácter ostentan más ó menos casi todos los productos de la poesía artística castellana que pueden incluirse en este período. Esforzábanse bajo la influencia del ideal común eclesiástico-caballeresco de aquellos tiempos, por tratar épicamente la materia recibida de tradición ó que se presentaba de otro modo, y conforme á esto se producían poemas épicos, eclesiásticos y caballerescos, como las leyendas de santos y las referentes á la Virgen María, del eclesiástico Gonzalo de Berceo; las leyendas de María Egipciaca y de los tres Reyes Magos (del siglo XIII); el poema caballeresco de Alejandro Magno, de Juan Lorenzo de Segura; el de los «Votos del Pavón», el de Apolonio de Tiro (tal vez del siglo XII) (1), etc., etc. Pero no tanto la elección del asunto como la forma que se le solía dar, las estrofas de alejandrinos monorimos imitados de los franceses, versos llamados franceses por los españoles, ó sea los pareados, nos muestran la influencia de la poesía eclesiástica latino-medioeval y la de la poesía caballeresca francesa. Por lo demás, tales poemas están totalmente libres de influjo arábigo é impregnados de colorido nacional.

Junto á estos poemas más ó menos épico-populares, desarrollóse ya desde los tiempos de Alfonso X de Castilla la poesía artística erudito-didáctica.

La literatura nacional castellana recibió poderosísimo impulso en más de una dirección de este rey sabio ó más bien

(1) Por la lengua y por la versificación es imposible suponerle anterior á la mitad del siglo XIII.—(M. y P.)

docto (1). El creó la poesía española por su introducción de la lengua patria como idioma de la corte y por la crónica nacional escrita en este lenguaje bajo su cooperación; su corte fué el foco de la erudición que entonces había en España, y hasta la producción poética, en que tomaba parte el rey, adquirió, por lo tanto, una dirección más didáctica; él sembró la primera semilla de la lírica artística y cortesana que dominó en el siguiente período por el favor con que acogió á los trovadores y por sus mismos poemas, compuestos conforme al modelo de los de éstos en lengua gallega, y él fué quien introdujo en esta lírica artística versos más cortos, las coplas de arte mayor, redondillas octosílabas, aplicándolas en los poemas en lengua castellana *(Libro del tesoro ó del candado)* que se le atribuyen (2).

Junto á aquella dirección épico-idealista fué haciéndose cada vez más dominante la didáctica, que se atenía más á lo real y que á menudo, con un tinte irónico ó satírico, se aliaba por admirable modo con la mística religiosa. La cultivaron durante el siglo XVI el infante D. Juan Manuel, el arcipreste de Hita, Juan Ruíz, López de Ayala, etc. También la lírica artística fué por ellos más desarrollada de lo que estaba.

En la segunda época, desde el reinado de D. Juan II de Castilla hasta los tiempos de los Reyes Católicos, ó hasta el fin de la llamada Edad Media, la dirección lírica se antepone á la didáctica que tanto se había desarrollado. La formación preparada por Alfonso X de una lírica cortesana según el modelo de la de los trovadores, pero que sólo podía ejercitarse en el dialecto gallego, lírica que de tiempo atrás florecía en lemosín en las cortes del conde de Barcelona y del rey de Aragón, y en gallego, en la del rey Diniz de Portugal, pudo tomar cuerpo en dialecto castellano por primera vez en la corte de D. Juan II,

(1) Ambos nombres mereció con toda justicia, aunque no el de prudente *(sage)*.—(M. Y P.)

(2) El *Libro del Tesoro,* lo mismo que los demás versos castellanos atribuidos á Alfonso el Sabio están reconocidos hoy por apócrifos. Ya volveremos sobre esto.—(M. Y P.)

aunque bajo el influjo de la lírica cortesana gallega y junto á aquélla, para la que los mismos castellanos se servían del dialecto de Galicia. Ya se había hecho apto para ello el castellano por sus ensayos en la versificación de metros líricos y cortos y en el artificio artístico de las estrofas, y sólo se necesitaba, para llamar á la vida á esta flor de la poesía de los trovadores, un príncipe y una corte tan poéticos y caballerescos como D. Juan II y su círculo de cortesanos. Esta lírica cortesana de Castilla es muy semejante, en cuanto al tono y el contenido, á la provenzal, sobre todo á la más tardía; es preferentemente una poesía de conversación, que se mueve en el estrecho círculo de la galantería cortesana y dentro de los límites del buen tono de entonces, padeciendo, por lo tanto, de pobreza de ideas y de monotonía. Resulta mucho más pesada y dura que la legítima de los trovadores, porque entonces la fuerza vivífica del ideal caballeresco y de la galantería, había sido paralizada ya por el predominante prosaísmo y por la supremacía que la actividad del entendimiento tomó sobre la de la fantasía. Imagen de esta cerrada sociedad cortesana y de su típica poesía de conversación ó entretenimiento poético nos da la colección más antigua, el *Cancionero* que formó Juan Alfonso de Baena, escritor palaciego y poeta de la corte de D. Juan II, el cual contiene las producciones de la sociedad poética de la corte de los reyes Juan I, Enrique III, y, sobre todo, Juan II de Castilla, producciones á las veces en gallego, pero sobre todo en lenguaje castellano. Otra colección análoga posterior á esta y que contiene producciones escritas en castellano por la sociedad poética de la corte del rey Alfonso V de Aragón (I de Nápoles), es la del *Cancionero de Lope de Stúñiga*. Entre la muchedumbre de estos poetas cortesanos, cuyas obras se diferencian tan poco entre sí y acusan tan poca individualidad que de hecho apenas se distinguen unas de otras más que por sus títulos, poetas que, como es natural, jamás han podido pasar de los Cancioneros, adquieren algún realce, sobre todo, Micer Francisco Imperial, los marqueses de Villena y Santillana y Juan de Mena, que escribieron

también grandes poemas didáctico-alegóricos en que se muestra el esfuerzo por imitar á modelos de la antigüedad clásica y á italianos, sobre todo á Dante (por lo que fueron llamados tales poetas *dantistas*). Estos forman el eslabón mediante el cual pasamos á la transformación que por virtud de la influencia italiana se verificó en el siguiente período.

Aun cuando la poesía artística castellana y sobre todo la lírica se desenvolvió bajo la influencia de la poesía cortesana provenzal y más próximamente de la gallega, conservó, sin embargo, no tan sólo una peculiaridad fundada en la diferencia del carácter nacional, sino que también imprimió éste aun en las mismas formas imitadas. Porque si bien éstas tenían que desenvolverse conforme al principio artístico, en una versificación que se acomodara á estrofas típicas más complicadas, á una urdimbre más artística de las rimas llenas y á una aplicación de las más cortas para la expresión lírica (canto), no podían, sin embargo, penetrar en el organismo del habla castellano ni suplantar á las arraigadas redondillas los metros usuales en el provenzal, el lemosín y el gallego (sobre todo los tan empleados versos de diez sílabas) (1), metros estos de pies yámbicos. Continuó, pues, siendo la medida normal en lírica castellana las redondillas populares de seis y ocho sílabas. Por reduplicación en las primeras se engendraron los versos de arte mayor, y éstos, lo mismo que las redondillas octosílabas, versos de arte real, se entremezclaban á las veces con los versos de pie quebrado *nacidos de aquéllos*. Las estrofas construidas por estos metros cortos, las coplas de arte mayor, de arte real, redondillas, canciones, villancicos, glosas, etc., sustituyeron por completo á las estrofas extranjeras y fatigosas de los alejandrinos. Es tanto más importante dejar sentado este robustecimiento de las formas nacionales, cuanto que la lucha por y contra ellas es uno de los momentos más culminantes del período siguiente.

---

(1) De once, según la cuenta castellana é italiana.—(M. y P.)

En este período, además, por la información cada vez más rica de la vida política y del estado social, la prosa española se desarrolló para el estilo pragmático y la composición artística, como se ve en los cuadros satíricos de costumbres *(Corbacho)* del archipreste de Talavera Alonso Martínez de Toledo, y mejor aún, en la magistral novela dramática *La Celestina*, en la que lo mismo que en las representaciones pastoriles de Juan de la Encina, hallamos el germen del futuro drama nacional en su doble dirección, la ideal y la real (1).

El segundo período principal—que ha de bastar bosquejarlo aquí, por ser más conocido y por la riqueza de su contenido—puede muy bien dividirse á su vez en otros dos grandes grupos ó épocas; es á saber, el uno desde principios del siglo XVI hasta mediados del XVIII, y el otro hasta el presente.

La primera época comprende el más variado desarrollo y las más exquisitas flores de la literatura española; su degeneración, después de haber alcanzado el punto culminante de la edad de oro del rey Felipe II, degeneración debida á esfuerzos excesivos acompañados de creciente agotamiento, y por fin la completa decadencia; pasos todos estos que van á la par con los del desarrollo del estado político y social de la monarquía española. Los gérmenes plantados á fines de la época precedente maduraron en ésta hasta dar la más rica mies, mientras el suelo, agotado, pudo dar savia á la buena semilla resistiendo á la zizaña.

Con la formación de una monarquía universal española y su extensión por el mundo antiguo y por el nuevamente descubierto, adquirió la conciencia nacional española fuerza y expansión. Aragoneses, catalanes, andaluces, etc., todos ellos se sentían, tanto como los castellanos, en frente del extranjero, ante todo españoles, y el habla de Castilla, centro de la mo-

(1) Clarus en su apreciable *Exposición de la literatura española de la Edad Media*, ha descrito este período. Acerca de esta obra he escrito en las *Blättern für lit. Unterh*, 1850, núm. 229-234.

narquía y asiento de la corte, fué la lengua escrita general en España. Desde este punto puede hablarse en estricto sentido de una literatura española.

Uno de los primeros efectos de este vigorizarse de la conciencia nacional fué la estima que se dió á la poesía popular; en ella habían sido celebrados los antiguos héroes nacionales, en ella resonaban todavía los frescos acentos de la lucha con los moros de Granada, y en el pecho de todo habitante cristiano de la península hallaba un eco el grito de júbilo que provocó la completa y final sumisión de los hereditarios enemigos de ocho centurias. Era natural, por lo tanto, que empezaran á coleccionarse los antiguos romances populares, abandonados á sí mismos durante siglos; que hasta los poetas artísticos fijaran su atención en ellos y los tomaran, cuando menos, por temas de sus glosas poéticas, y que los imitaran y aprovecharan con fines didácticos los versificadores eruditos como Sepúlveda. Llegaron los romances á la masa del público en hojas volantes, se imprimieron en Cancioneros, y por fin aparecieron en colecciones propias los Romanceros, y antes de que transcurriera un siglo se puso de moda el hacer romances, y en romances cantaron á porfía los más grandes poetas, y en romances volvieron á reflejarse los sucesos más significativos de la vida y la poesía nacionales (1).

(1) Como por una parte los romances han llegado á nosotros en la forma en que fueron notados y coleccionados desde la mitad del siglo XV, y como por otra parte la influencia de la poesía popular sobre el desarrollo de la literatura nacional se hizo notar primeramente en el curso de los siglos XVI y XVII, según mi parecer es precisamente entre estos dos períodos principales donde debe colocarse la historia de la poesía popular española, como cosa que se ha de tratar por separado y formando cuerpo de doctrina, tanto más cuanto que las modificaciones que se verificaron en ella por la reacción de la poesía artística no alteraron su carácter esencial y cuando más engendraron variedades de ella. De esta manera coloco aquí como apéndice á la literatura española en la Edad Media mi historia de la poesía de los romances, como un todo separado. Las huellas de las especies puramente líricas de poesía popular en la Edad Media se ponen de manifiesto en los pasajes correspondientes de la exposición de la lite-

De este retorno de la atención á la poesía popular, y de la necesidad de objetivar poéticamente la vida nacional, que cada vez se desarrollaba con más riqueza, surgió la creación más brillante y más rica de la poesía artística de este período y de la literatura española en general: el drama nacional. Puesto que después de los primeros ensayos, encaminados á emancipar las representaciones dramáticas de las iglesias, de las salas de sociedad, de las fiestas ó de las plazas del mercado—de donde se desenvolvieron más tarde géneros especiales, autos, entremeses, pasos, etc.—y encaminados á redondear las acciones dramáticas y llevarlas á lugares destinados á ellas *(los corrales)*, apoderóse de esta tarea un genio como Lope de Vega; y concibiéndola y resolviéndola completamente dentro del espíritu de su nación, fué el creador de la comedia española y de la escena popular. Más felices que los demás pueblos de lengua románica, los españoles se vieron preservados por este genio de las serviles imitaciones de formas extrañas y faltas de vida, á pesar de que no faltaron entre ellos intentos de doctos versificadores que procuraron suplantar por otras las creaciones originales y vívidas del espíritu nacional. Fué una fortuna el que, apenas hubo surgido avasallador, un genio tan rico y tan fecundo, haciendo como la naturaleza germinar á la semilla, creara una escuela poética, que siguió en este espíritu, y que se hallaran entre sus continuadores algunos de primer orden como Téllez (Tirso de Molina) y Alarcón. Ni fué menor gracia para la comedia española el que, no bien pasó de su juventud turbulenta y apasionada á su segundo estadio, el de madurez y reflexión, se dedicara á ella un talento tan extraordinario como el de Calderón, dotado de grande entendimiento y de un espíritu que mantenía dentro de límites de moderación y tino, á una fantasía creadora repleta de fuerza y exuberancia, espíritu, por lo tanto,

---

ratura de este período; su más rico desenvolmiento en tiempos posteriores, en chanzonetas, letrillas, seguidillas, y las subespecies de jotas, tiranas, polos, etc., es cosa que exige una exposición especial, que queda reservada á otros.

y organización verdaderamente artística. Por él alcanzó el drama nacional su punto culminante; por este espíritu predominante en sus sucesores, Moreto, Rojas, etc., se preservó de una rápida decadencia; y cuando fué arrastrado en la caída de la monarquía y la decadencia de la nación, aún brillaba en él, en sus creaciones populares, una chispa del pristino espíritu nacional. Los mismos Candamo, Cañizares y Zamora eran aún españoles, y aunque en su comedia de figurón no presentaban más que una caricatura de la antigua comedia española, todavía era posible descubrir en los desgastados rasgos de esta tardía nieta alguna semejanza con la arrogante hermosura de su antepasada ascendiente (1).

Mientras que la literatura dramática se mantenía así en la más estrecha relación con la poesía popular, y en gran parte se servía de sus formas (casi todas las partes no líricas de las comedias están en romance) hasta llegar á ser popular en el más elevado sentido, de tal modo que su historia ha de entretejerse con la de la poesía popular, el desarrollo de la poesía lírica se apartaba cada vez más decisivamente de ésta. Cierto es que las antiguas formas nacionales predominaron largo tiempo, como ya se ha notado, aun en la poesía cortesana, y buena prueba de ello son los poemas de los *Cancioneros generales* de Fernández de Constantina y Hernando del Castillo, poemas compuestos casi todos en el viejo estilo nacional y en el tono de la poesía cortesana, de conversación y cancioneros que, más bien que libros propiamente de cantares cortesanos, son misceláneas de las producciones poéticas que estaban más en moda. Cierto es que junto á las nuevas formas italianas, que iban ganando valimiento (2), y aun después que lograron la victoria, hallaron

(1) El Sr. A. Fr. de Schack nos ha proporcionado una obra maestra en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Véase aquí mi artículo «Sobre la historia del drama español».

(2) Cf.: *Contribución á la Bibliografía de los Cancioneros y á la Historia de la lírica española en la corte del emperador Carlos V,* de F. Wolf. Viena, 1853, 8.º—Este documento, tan importante para la historia del período de

las antiguas un defensor tan obstinado y de talento como Castillejo. Pero á pesar de todo esto llegó á formar época en la lírica española la imitación de la lírica italiana de la escuela de los humanistas, imitación ya iniciada en el precedente período y debida á las relaciones cada vez más estrechas entre España é Italia y al estudio de la antigua literatura clásica, que despertaba nuevamente, y á la sacudida del espíritu moderno que no dejó de tocar á España. Puesto que en cuanto siguieron al introductor de esta novedad, Boscán, un poeta tan agradable y maestro de la forma como Garcilasso de la Vega, y un espíritu tan sólido y de cultura tan clásica como el de D. Diego Hurtado de Mendoza, quedó decidido el triunfo de la nueva escuela clásico-italiana, y adquirieron derecho de ciudadanía en la lírica española los versos italianos de once y siete sílabas, enteros y quebrados, con acentuación ascendente y descendente, las estrofas sin rima, versos sueltos, la forma poética italiana de los sonetos, las *ottave rime*, las *terzine*, las *canzoni*, canción real ó á lo italiano, etc., etc. Después que se hubieron apaciguado las rudas parcialidades de los partidos combatientes, el de los secuaces de la vieja manera nacional y el de los que acataban el nuevo modo italiano, y la imitación se hubo convertido en un verdadero enriquecimiento de la técnica formal conservando la originalidad española, pudieron engendrarse en hermosa fusión obras de arte tan perfecto como las poesías de Hernando de Herrera, de Fray Luis de León, de Hernando de Acuña, etc. Entre las nuevas adquisiciones formales merece citarse en particular la novela pastoril (Montemayor, Gil Polo, etc.), compuesta medio en prosa, medio en verso, ya por españoles, pero sobre todo por portugueses, que escribieron en castellano: género que tuvo por modelo la *Arcadia* de Sannazaro.

---

transición en que nos ocupamos, como que es el único hasta hoy conocido, contiene el poema en antiguo estilo nacional junto al nuevamente arreglado en forma italiana, como lo dice ya el título mismo del Cancionero: «Assí por ell arte Española, como por la Toscana.»

Después de este arreglo entre las dos tendencias volvió á regir, más poderosa que antes, en este período, la oposición entre la imitación clásica y la originalidad nacional, una vez que aquélla perdió el encanto de la novedad y ésta cobró fuerza de su aproximación al arte y la poesía populares. Ambas direcciones se llevaron al extremo, y á menudo por una sola y misma persona. Así es como los hermanos Argensola no se contentaron con imitar el elemento moderno con el clasicismo mitigado italiano, sino que se esforzaron por llegar inmediatamente á Horacio; así también Esteban de Villegas trabajó sus *Eróticas* por el patrón de las de Anacreonte, y hasta en metros antiguos, según los de la antigüedad clásica, y así Juan de Jáuregui tradujo, no tan sólo la *Aminta del Taso* y el *Pastor fido* de Guarini, sino también la *Farsalia* de Lucano. Por otra parte, procuraban aclimatar y cultivar en la poesía artística el estilo de los romances Góngora y Quevedo, mientras estos mismos se esforzaban por sobrepujar á los italianos é introducían un estilo culto é ingenioso, semejante al de los marinistas, estilo que se diversificó en culteranismo (gongorismo) y conceptismo. Es natural que se precipitara la decadencia de esta rama de la literatura española en manos de los sucesores sin talento de los precitados poetas, decadencia que en toda su miseria y abatimiento se nos muestra en Gerardo Lobo.

No habiendo sido posible á los españoles en su período juvenil producir poemas populares épicos en estricto sentido, se comprende fácilmente que fueran tan descoloridas é impopulares las epopeyas artísticas imitadas servilmente de modelos italianos y de la antigüedad clásica, y que á pesar de su muchedumbre son el punto flaco de la poesía española. Sólo la *Araucana*, de Ercilla, tiene alguna más frescura y carácter privativo por ser sacada inmediatamente de sucesos en que vivió su autor. Por el contrario, precisamente del contraste entre estos esfuerzos por crear una epopeya nacional, y las circunstancias completamente desfavorables para ello, se producen las obras maestras épico-irónicas, los poemas de héroes

cómicos, de Lope de Vega *(Gatomaquia)* y de Villaviciosa *(Mosquea)*.

Una forma épica que sólo corresponde á una civilización muy adelantada y al moderno subjetivismo, la novela halló también cabida en la poesía en prosa de los españoles de este período, género en que hasta el nombre lo recibían del extranjero. Pues es indudable que la progenitora de las innumerables novelas caballerescas de los Amadises, los Palmerines, etc., era de origen portugués, fué trasplantada á Castilla por primera vez á principios del siglo XVI (1) y llegó á ponerse de moda durante algún tiempo en ella, cuando aun en la corte de Carlos V gustaban mucho los juegos caballerescos, aun siendo como era este género literario mero producto artístico subjetivo sin base alguna popular, juego, aunque ingenioso, de parodia, en forma vacía ya, reliquia gastada del ideal de la caballería y el culto á la mujer. Como el *Amadís de Gaula* se acomodaba tanto al gusto de aquel tiempo, adquirió tan grande favor y alcanzó innumerables é infinitas continuaciones é imitaciones hasta llegar á la ridícula caricatura. Pero, finalmente, esta lectura de moda, que de otro modo jamás hubiera llegado á ser propiamente popular, habría acabado por extinguirse, como cualquier otra locura en boga, después que hubiese cambiado el gusto del pasado, si la mayor obra maestra de la poesía española, el *Quijote* de Cervantes, no la hubiera aniquilado como obra de arte á la vez que la inmortalizaba á título de curiosidad. Pero Cervantes, comprendiendo como todo genio, casi inconscientemente, en lo más pequeño lo más grande, ha pintado en arte concreto contraste ridículo entre lo ideal y lo real lo general y humano, valedero para todos los tiempos, y lo ha pintado con

(1) Sin negar el origen portugués del *Amadís*, que nos parece muy probable, y aun casi probado, hay que advertir que aun siendo de principios del siglo XVI las más antiguas ediciones conocidas (aunque no seguramente las primeras), los tres libros del primitivo *Amadís* están ya citados á fines del siglo XIV y principios del XV por el canciller Ayala y por los más antiguos trovadores del *Cancionero de Baena*.—(M. Y P.)

trágica ironía, creando á la par una obra que puede pasar por el inasequible modelo de la prosa española. Cervantes es también quien, si no ha introducido, ha dado derecho de ciudadanía en la literatura española á las *novelle* de los italianos, tomando de éstos el nombre y la cosa. Así lo hizo con sus en cualquier respecto *ejemplares* «Novelas», lo mismo que supo nacionalizar tan magistralmente las novelas amatorias de aventuras que arrancan de los griegos, mediante sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, de tal modo que estos géneros se hicieron populares hallando no pocos imitadores, ninguno de los cuales consiguió igualarle. Otro hombre genial, el poeta D. Diego Hurtado de Mendoza, fué por un capricho que tuvo y llevó á cabo siendo estudiante, quien creó un género de novelas enteramente nacional, las llamadas novelas picarescas (1). Por oposición á Don Quijote, su *Lazarillo del Tormes* fué sacado de la realidad común y convertido en pícaro y aventurero, en cuyas fechorías, concebidas irónicamente, se fustigaban los vicios dominantes entonces en la sociedad española. De tal modo halló aquel tiempo en esta novela un espejo, que se ensayaron muchos en el género picaresco, y algunos con tan buen éxito como Mateo Alemán *(Guzmán de Alfarache)*, Quevedo *(El Gran Tacaño)* Espinel *(Marcos de Obregón)*, etc. Otra tercera serie de representaciones de la vida española nos ofrecen las que se nos muestran en aquellas narraciones escritas en estilo fantástico-burlesco que habían tomado carta de naturaleza en casi todas las literaturas europeas, narraciones que cultivó primero Quevedo en sus *Sueños*, á que se aplicó más tarde con mayor gracejo Luis Velez de Guevara en el *Diablo Cojuelo* y que finalmente llevó á mayor libertad artística Saavedra y Fajardo en su *República literaria*. Esta dirección de la poesía en prosa, que ya de suyo tendía á la extravagancia en la invención y al refinamiento en

(1) No es seguro, ni mucho menos, que D. Diego Hurtado de Mendoza sea autor del *Lazarillo de Tormes*. La tradición que se le atribuye no es ni muy antigua ni muy autorizada. Véase, sobre este punto, á Morel-Fatio en la primera serie de sus *Etudes sur l'Espagne*.—(M. y P.)

el estilo, fué al final de esta época desfigurada en una oscuridad y un rebuscamiento sistemáticos por la influencia de los gongoristas. Aquí apuntó en el *estilo culto*, que se puso en moda, la próxima decadencia cuando esta escuela halló en Baltasar Gracián un panegirista tan ingenioso. No es cosa de admirarse, finalmente, de que en una época tan preñada de acontecimientos se hicieran los primeros ensayos para concebir y exponer poéticamente la materia histórica; más bien debemos maravillarnos de que después de comienzos tan felices como la *Historia de las guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, y la *Historia de los Incas del Perú*, del inca Garcilasso de la Vega, no haya seguido siendo cultivada entre los españoles hasta en los tiempos más recientes la novela histórica.

A la par en esta época la exposición y el arte históricos se libertaban cada vez más del estilo de las crónicas y de la compilación de los anales, buscando el ostentarse pragmáticamente en la más hermosa forma, según el modelo de griegos y romanos. Así es como escribieron con concisión é intensidad propias de Salustio D. Diego Hurtado de Mendoza la *Historia de la guerra contra los moriscos*, y D. Francisco Manuel de Melo la *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña en tiempo de Felipe IV*, mientras en la historia de su patria que escribió en español Mariana, se muestra el estilo nacional ennoblecido lo más hermosa y libremente por el modelo clásico, y en la *Historia de la conquista de Méjico*, de D. Antonio de Solís, halló el orgullo nacional y el ánimo aventurero de los conquistadores un hábil apologista. Las correspondencias histórico-diplomáticas y los escritos en propia defensa del tan famoso secretario privado de Felipe II, Antonio Pérez, son modelo de estilo epistolar y exposición refinada de un escritor que emplea elevado estilo.

Hasta la tendencia de este tiempo á lo didáctico y lo reflexivo, halló apropiada expresión en la prosa ya más cultivada. Ante todo, por lo que dice á asuntos de fe religiosa y moral ascética, que tan hondas raíces tenían de suyo en el carácter

nacional de España, tenemos los escritos de edificación de los dos Luises, Fray Luis de León y Fray Luis de Granada, compuestos en el lenguaje más magistral y el estilo más brillante con una arrebatadora elocuencia que brota de la intimidad de la convicción y del calor del sentimiento; las revelaciones de Santa Teresa de Jesús llenas de soñadora espiritualidad y animosa persuasión; las poesías religioso-ascéticas, en lenguaje, ya rimado, ya suelto, de San Juan de la Cruz y Malón de Chaide, ricas de fantasía, vibrantes é inflamadas; á la vez que el noble Las Casas defendía en América con el fuego del amor humano y la elegancia de la cultura humanística (1) á la humanidad oprimida.

La segunda época del segundo período principal de la literatura nacional española, desde mediados del siglo XVIII hasta el presente, puede designarse como moderna en el más estricto sentido (2). Y puede designarse así, pues se caracteriza por la irrupción en España de la cultura moderna, singularmente la francesa, por el triunfo que á veces adquirió sobre lo viejo nacional ya en no poca parte desgastado, y por el esfuerzo final por regenerar, según la índole de los tiempos, lo que aún ha-

---

(1) Elegancia y cultura era precisamente lo que faltaba al enérgico y fogoso *Procurador de los indios*.—(M. Y P.)

(2) Varios críticos españoles han comprendido, no sin razón, á todas las precedentes épocas de su literatura nacional bajo la denominación de *período antiguo*, oponiéndole como *período moderno* el que arranca de mediados del siglo XVIII, puesto que, en general, desde este tiempo, invade cada vez más vigorosamente el espíritu moderno, la vida y la literatura de España, informándolas, y lo viejo nacional se retira cada vez más á segundo término, aun cuando esta serie de revoluciones literarias, lo mismo que las políticas y sociales, no han llegado hasta ahora á su término, á una regeneración del carácter nacional mediante el espíritu moderno. He preferido, sin embargo, las divisiones capitales presentadas precedentemente, porque los vientos del espíritu moderno, la irrupción de la cultura humanística y el influjo de las literaturas extranjeras, se manifestaron ya significativamente desde principios del siglo XVI por múltiples é íntimos contactos, de tal modo, que el período precedente se nos aparece por oposición á este y en cualquier respecto como el final de la Edad Media.

bía de sostenible en aquel viejo espíritu nacional, y fundir en un todo lleno de vida el modo de ser privativo y propio con los elementos modernos europeos.

Después que la monarquía española cayó en decadencia en todos respectos bajo los últimos Hapsburgos, y fué otorgada á España una dinastía francesa por la supremacía de Francia, en un tiempo en que las costumbres de la corte de Versalles, la sociedad elegante de París y la escuela llamada clásico-francesa daban el tono á la sociedad y la literatura de toda la Europa culta, era muy natural que empezara á hacerse sentir este influjo sobre España y su literatura, y que las cabezas más despejadas, las menos amodorradas en los prejuicios nacionales, concibieran la esperanza de rejuvenecer por el contacto con la francesa á la literatura patria, sumida en el marasmo, y llenar el vacío del mal gusto raquítico mediante la introducción del gusto dominante moderno, por más que éste fuera extraño.[1]

Se necesitaba de un innovador osado y lleno de tacto para iniciarlo, y hallóse en Luzán, que en un principio se pronunció negativamente contra el bastardeo del viejo gusto nacional, pero que luego intentó introducir las máximas clásico-francesas, con mejor fortuna en general teórica que prácticamente.

La repugnancia contra lo extraño, arraigada en el carácter nacional, lo mismo que había sucedido cuando la introducción anterior del gusto italiano-clásico, provocó entonces una reacción patriótica que halló su heraldo en el no sin talento García de la Huerta; pero estos efectos del patriotismo, que ahora no eran otra cosa que un salto hacia atrás, sólo pudieron mostrarse en medida muy pequeña, en cuanto se esforzaba la reacción por volver á poner en boga aquellas obras nacionales que no contrastaban en absoluto con el gusto dominante. Así es que provocó, en vez de un nuevo espíritu creador, una reprodución acomodada á los tiempos.

De esta manera se formó una escuela poética, llamada salmantina por ser Salamanca su principal asiento, escuela

bastante razonable para no ser ciega respecto á las pretensiones del espíritu del tiempo y dejar de ver los defectos de lo envejecido, pero á la vez bastante patriótica para tomar en cuenta junto á los modelos modernos extranjeros los indígenas de la edad de oro, sobre todo en cuanto á la forma y el lenguaje. Claro es que no faltaron parcialidades en pró del partido francés ó del nacional, y hasta el día de hoy no se ha restablecido aún un completo equilibrio. Por una parte la victoria alcanzada en la guerra de la Independencia contra la usurpación francesa obró sobre el sentimiento nacional reviviéndolo en el aspecto político y literario, y la participación en el gobierno, á que llegó la nación por revoluciones interiores, contribuyó al desenvolvimiento más libre y variado de su espíritu á pesar de las luchas civiles y de los partidos, y volvió á dar á la literatura un sostén más patriótico y subsistente. Así es como fueron los años 1812, 1820 y 1834 el punto de partida de nuevas épocas de producción. Siguió por otra parte, y á pesar de todo, siendo tan importante la influencia francesa, por lo menos sobre la literatura, que las revoluciones que han reformado últimamente la literatura aun en Francia, no puede menos de reconocerse que han provocado movimientos análogos en España, y que, como sucede á menudo con la imitación de lo extranjero, las excrecencias de la francesa se ha procurado llevar en la española hasta la caricatura.

Este proceso de fermentación aún no cerrado, este oscilar entre intentos de resurrección del viejo fondo nacional, esfuerzos de reforma por renuncia de todo lo privativo, y experimentos de fusión de los caracteres del tiempo y del pueblo para engendrar uno moderno español en las profundidades del antiguo, se muestran en todas las ramas y direcciones de la nueva y novísima literatura de España, bastando que aquí nos limitemos á caracterizar brevemente sus más notables manifestaciones (1). La poesía lírica ha sido la que ha sufrido relativa-

(1) Pueden consultarse á este respecto, además de las obras genera-

mente menos el influjo extraño, manteniéndose completamente dentro de lo nacional antiguo en cuanto á sus formas. En la escuela salmantina, y en su corifeo sobre todo, Meléndez Valdés, se creería ver trasuntos, nada más que algo modernizados, de los poetas de la edad de oro; los fabulistas Iriarte y Samaniego, y los graciosos satíricos Iglesias y Arriaza, se distinguen por su habilidad y destreza en las formas nacionales y su éxito feliz dentro del tono nacional, mientras Cienfuegos y Quintana propenden más á la moderna poesía de reflexión. Don Alberto Lista, á quien reconocen como maestro la mayor parte de los poetas que hoy viven, ha sabido aunar la riqueza del pensamiento con la originalidad nacional y la elegancia de la forma. Entre sus sucesores han intentado, con buen éxito, volver á introducir el romance en la poesía culta, y dar forma artística á las leyendas populares Angel de Saavedra, duque de Rivas, y Zorrilla, mientras Espronceda, en general con gran talento, ha procurado rivalizar con la poesía neo-francesa de la desesperación (1). En el autor de epigramas, Villergas, ha nacido un moderno Alcázar.

Aunque no han faltado ensayos de epopeyas artísticas, como lo prueban las más ó menos felices de los dos Moratines, de Escoiquiz, de Reinoso, de Maury, etc., sin embargo, han reconocido el duque de Rivas *(El Moro expósito)* y Zorrilla *(Granada)*, que lo más popular y oportuno es aplicar la forma del romance aun á los grandes poemas épicos (2).

En el drama de esta época es donde más patentemente se

---

les, las siguientes: Eugenio de Ochoa: *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos* (dos tomos. París, 1840, 8.°).—Ferrer del Río: *Galería de la literatura española* (Madrid, 1845, 8.°).—*Juicio crítico de los principales poetas de la última era.* Obra póstuma de D. José Gómez Hermosilla (París, 1856, 8.°).—Juan M. Villergas: *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (París, 1854, 8.°): y acerca de la lírica en particular: F. J. Wolf: *Floresta de rimas modernas castellanas* (dos tomos. París, 1837, 8.°), y Kennedy: *Modern poets and poetry of Spain* (London, 1852, 8.°).

(1) Más bien con la inglesa de Byron.—(M. y P.)

(2) Esto es exacto respecto de *El Moro Expósito*, pero no lo es respecto de *Granada* que no está en romances.—(M. y P.)

muestra la oscilación entre lo francés moderno y lo antiguo nacional. Así es como se han afirmado durante largo tiempo junto á los más monstruosos engendros, de la antigua escuela debilitada ya, los menos maduros abortos de los galicistas. Don Leandro Fernández de Moratín fué el primero que consiguió por sus comedias escritas dentro del más fino gusto francés, con talento aunque con sobrada timidez, penetrar en la escena, abrir paso durante algún tiempo al llamado gusto clásico, y aun hacerlo tan dominante entre los cultos que se avergonzaran del viejo gusto nacional. Hasta poetas tan bien dotados como Cienfuegos, Quintana, Gorostiza, Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros y otros, han llevado por algún tiempo esta cadena clásica, y tan sólo en los chistosos sainetes (como se llama hoy á la derivación de los antiguos entremeses) de D. Ramón de la Cruz vivía y era tolerado el antiguo espíritu nacional. Apenas los franceses mismos rompieron estas cadenas, halló su ejemplo imitadores en España, los más cuerdos de los cuales se volvieron á las antiguas formas nacionales intentando aunarlas con las pretensiones del espíritu del tiempo moderno, pero los menos perspicaces, cuyo número es el mayor, se han dejado arrebatar por el vértigo de la llamada en Francia escuela romántica trasplantando á la escena de Madrid, sea en traducciones, sea en las más groseras imitaciones, todos los horrores de la Porte Saint-Martin. El más notable con mucho de los poetas dramáticos que hoy viven en España es Bretón de los Herreros, el cual, desde que se libertó de las cadenas de la escuela francesa, se mueve en sus comedias con la gracia y vivacidad más admirables y es el mayor maestro de la técnica de las formas poéticas nacionales. Merecen ser citados junto á él Hartzenbusch, Gil y Zárate, Zorrilla y Rubí.

Hasta la prosa, que al principio de esta época sufría todavía las consecuencias del culteranismo, necesitaba reforma. En ésta trabajaron ante todo el benedictino Feijóo volviendo á la sencillez del modelo clásico de su patria; el jesuíta Isla que ridiculizó en su novela satírica *Fray Gerundio de Campazas* la

trivial y campanuda oratoria de púlpito de su tiempo; los historiadores Ulloa, Muñoz, Capmany, Quintana, Navarrete, Clemencín, Modesto Lafuente, etc.; los estadistas Campomanes y Clavijo y sobre todos el Cicerón de España, Jovellanos. En general el estilo prosaico ha ganado en energía y agudeza dialéctica en la tribuna política, como se muestra en los escritos de Miñano, Larra, Alcalá Galiano, Donoso Cortés marqués de Valdegamas, Martínez de la Rosa y otros. En la prosa didáctica Gallardo es un digno discípulo de Cervantes; y en los cuadros satíricos de costumbres no son indignos sucesores de Luis Vélez de Guevara, Larra, Mesonero Romanos, D. Modesto Lafuente y D. Serafín Calderón.

Finalmente, deben tenerse en cuenta la novela y el cuento, que forman hoy uno de los principales ingredientes de la literatura española como de las demás. En cuanto á la novela (así llaman los españoles al *roman)* se ha abierto una nueva era por la imitación de los originales franceses é ingleses, sobre todo á causa del éxito de Walter Scott. Desde este momento empezaron á aparecer también en España una masa de novelas históricas, imitadas servilmente en un principio de las de Scott, más libres y peculiares más tarde, aunque elevándose apenas de la medianía, como las de Patricio de la Escosura, Larra y sobre todo las de la dama que escribe bajo el nombre de Fernán Caballero (una hija de Böhl de Faber) que en sus *Cuadros de costumbres andaluzas* nos ha dado las más encantadoras novelitas y los idilios de mayor ingenuidad objetiva.

Por este ensayo, muy incompleto, de determinación y caracterización de los períodos y épocas de la literatura española, creo, cuando menos, haber probado que lo mismo que en la historia de la nueva poesía en general, y aún más especialmente en la de la española, se gana no poco en claridad y perspicacia si se establece con cuidado la diferencia entre poesía popular y artística y se las trata por separado (1), por lo

(1) Recientemente, en la *Lit. Centralbl. f. Deutschl.,* 1858, núm. 11.

cual ha de establecerse, ante todo, su relación y acción mutuas. Contra esto han pecado hasta aquí casi todos los literatos, hasta Bouterwek y sus traductores españoles, intercalando la historia de la poesía popular como cosa accidental y episódica, por cuyo desmembramiento han introducido inevitablemente en su exposición, confusión y oscuridad. Me voy á desviar, por lo tanto, del orden que ellos establecen, en este ensayo sobre el primer tomo de su obra (tomo que, según mi división, contiene el primer período, ó sea la historia de la literatura de España en la Edad Media «poesía antigua»), tanto más cuanto que aquí sólo quiero presentar en su conjunto la poesía artística. Respecto á la poesía popular, que, como ya se ha dicho, se ha de colocar según mi parecer entre el primero y el segundo período principales, me remito al citado apéndice acerca de la poesía de los romances.

Sp. 174, el crítico que juzgó tan amablemente mi prólogo á las *Schwed Volkslieder*, de R. Warrens, expresó su admiración de que me atenga todavía «á la oposición universal entre poesía popular y artística». Según él, no hay más que «oposición entre poesía y post-poesía *(Afterpoesie)*, etc.».—Tomada la cuestión desde el punto de vista estético, estoy completamente de acuerdo con él; pero desde el punto de vista genético-histórico, creo que debemos atenernos tanto más á la oposición establecida entre poesía popular y artística, cuanto que sólo así se puede concebir y explicar la heterogeneidad de sus principios (el objetivo y el subjetivo), la diferencia característica de sus manifestaciones y la diferencia de su desenvolvimiento, tendencias y acción mutua.—He expresado con bastante precisión lo que entiendo bajo los conceptos de *poesía popular* y de *pueblo* como productor, con los que el crítico reconoce estar conforme «en lo esencial».

PRIMERA ÉPOCA

DESDE LAS PRIMERAS CREACIONES ARTÍSTICAS EN LENGUA CASTELLANA HASTA LOS TIEMPOS DE D. JUAN II DE CASTILLA

Dirección épico-didáctica.

El que la poesía española en su primera época adquiriera una dirección predominantemente épica, aun en sus productos, líricos y didácticos, es cosa que tiene de común con los comienzos del arte poetico de casi todas las demás naciones. Pues hasta la conciencia poética, al despertar, es ante todo excitada y determinada por lo que existe y sucede en el mundo externo, y sus creaciones son puros reflejos objetivos del mismo. De aquí el que toda nación, aunque sólo sea una vez y en este período, en que la conciencia de sí (la subjetividad) se encuentra aún oprimida completamente por la simple aprehensión y reproducción del mundo externo, produce una verdadera epopeya, cuya imperecedera frescura y encantadora ingenuidad son inasequibles en tiempos posteriores y más cultivados, tiempos que precisamente, á causa de su avanzado desarrollo y refinamiento se esfuerzan en vano por imitar mediante la creación reflexiva y artística este reflejo, por decirlo asi inconsciente, de lo contemplado. Así ès como por una sola vez y precisamente en la primera época de su apenas despertado arte poético, pudieron los helenos producir una *Iliada* y una *Odisea*, los germanos un canto de *Los Nibelungos*, y cuando en la restauración de la monarquía española habían sus pueblos salido ya, tiempo hacía, del juvenil período mítico para entrar en el histórico-positivo, no pudiendo, por lo tanto, surgir en ellos una verdadera epo-

peya popular (1), expresóse, sin embargo, su conciencia nacional ante todo en canciones épicas, y ya muy tempranamente hallaron y cantaron los castellanos en el Cid á un representante de su especial conciencia nacional. Es cierto que no han llegado hasta nosotros, por lo menos en su forma originaria, los romances contemporáneos acaso del celebrado héroe, pero el monumento más antiguo que poseemos de la lengua y la poesía castellanas es un poema épico acerca de este héroe nacional, poema que fué editado por primera vez en el año 1779 por el erudito D. Tomás Antonio Sánchez (2), y que desde entonces se conoce con el nombre de *Poema del Cid*. Bouterwek ha desconocido el alto valor y profunda significa-

(1) He procurado fundamentar esta afirmación en el apéndice acerca de la poesía de los romances.

(3) En el primer tomo de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*. Madrid, 1779-1790, cuatro volúmenes, 8.º (reimpreso por Ochoa en París, 1842); colección preciosa para la más antigua historia del arte poético castellano y que desgraciadamente quedó incompleta. En una reimpresión más accesible en Alemania apareció el *Poema del Cid* en el primer tomo de la *Biblioteca castellana, portuguesa y provenzal*, por don G. Henrique Schubert. Altenburg, 1804, 8.º—Juan de Müller es el primero que entre nosotros ha apreciado en lo que vale este poema aprovechándolo para su biografía del Cid (en el tomo VIII de sus obras completas; y también en las obras completas acerca de literatura y arte de Herder, tomo III. —Compárese Fr. v. Schlegel's *Sämmtl. Werke*. Bd. I, pág. 318-319). Sismondi ha dado un extracto en prosa de él en su obra acerca de la «Literatura de la Europa meridional» y V. A. Huber una traducción métrica de la segunda mitad, y la más atractiva, del poema como apéndice á su historia del Campeador (Bremen, 1829). Hasta el famoso poeta Southey en su *Chronicle of the Cid* lo ha aprovechado é imitado no poco.—Finalmente, ha aparecido traducido por completo por O. L. B. Wolff (Jena, 1850, 8.º) y en francés: *Le Cid Campeador, chronique tirée des anciens poèmes*, etc.... por M. C. de Monseignat (París, 1853), y *Poème du Cid, texte espagnol accompagné d'une traduction française de notes, d'un vocabulaire et d'une introduction*, par Damas Hinard (París, 1858, 4.º), obra digna del importante monumento, ya por su mérito intrínseco, ya por su hermosa apariencia. Además de lo que ofrece el título, contiene una copia crítica de la *Crónica rimada del Cid* en cuanto concierne inmediatamente á éste (desde el verso 279), con traducción francesa (pág. LXXVII-CXXX).—Un extracto del *Poema* y de la *Crónica rimada* desde el verso 189, nos da D. Manuel Malo de Molina en su muy meritoria obra *Rodrigo el Campeador. Estudio*

ción de este poema, lo mismo que ha tratado en general con sensible despego y casi superficial ligereza los más antiguos monumentos de la poesía castellana. Es más, hasta parece como que se ha contentado aquí con sacar su defectuosa exposición simplemente de Sarmiento, sin prestar la debida atención á las fuentes que más tarde exploró Sánchez; aunque las cite. Pues cuando dice (pág. 29): «El autor (de este poema) puede muy bien haber vivido, como quiere su editor Sánchez, ya á mediados del siglo XII ó más tarde; pero no era, ciertamente, el hombre con cuyo trabajo debía empezar la historia de la poesía española», se le puede contradecir. Precisamente el *Poema del Cid*, aparte de la circunstancia externa y más bien accidental de que siendo como es el documento más antiguo de la poesía castellana que haya llegado hasta nosotros en su forma originaria deba ser colocado á la cabeza de la historia de aquella (1), es el más á propósito á causa de su constitución interna

---

histórico fundado en las noticias que sobre este héroe facilitan las crónicas y memorias árabes (Madrid, 1857, 4.º) *(Apéndice VI y XVIII.*—La *Crónica rimada* según la impresión de la *editio princeps* de Franc. Michel, que dió Durán en la segunda edición del *Romancero general,* tomo II, Apéndice IV (*).

(1) El señor profesor Aschbach, en su crítica de la obra ya citada de Huber (*Heidelberg Jahrbücher*, 1829. Novemberheft 1078-1080), establece una aguda suposición opinando que si las hazañas del Cid, más que las de todos los demás héroes nacionales anteriores á él y que después de él cayeron poco menos que en olvido, movieron á los españoles á ponerlas en cantos, fué debido solamente á circunstancias externas. La conquista de Valencia por el Cid ocurrió antes que la de Jerusalén por los cruzados. El Papa había prohibido á los cristianos españoles tomar parte en las Cruzadas, y esto pudo excitar á los españoles á oponer su lucha con los moros á las luchas de los cruzados y la grandeza del Cid á la de Godofredo de Bouillon, y á cantarlo para hacer resaltar su participación en la victoria sobre los infieles, que era lo que entonces más conducía á la fama.—Respecto al origen de las leyendas del Cid, véase Ozanam: *Un pelérinage au pays du Cid* (París, 1853, 8.º)

(*) Esta bibliografía podría hoy ampliarse considerablemente, pero lo más esencial que hay que citar es la edición paleográfica del *Poema del Cid*, de Carlos Volmöller (Halle, 1879), y el estudio de Andrés Bello sobre *El Poema del Cid*, tomo II de la edición chilena de sus *Obras Completas* (1881). Bello no vió el manuscrito, pero restaura conjetural y sabiamente algunos pasajes. Sobre la parte gramatical y métrica del poema han trabajado muchos, especialmente el profesor de Praga, Cornu. Véase la colección de la *Romania*, y en general todas las revistas filológicas de estos últimos años.—(M. y P.)

para mostrarnos la vida y la fantasía castellanas. En él vemos expresado el tipo fundamental del carácter nacional del antiguo castellano, puro aún de toda mistura extraña y personificado en un héroe épico. En el vemos estos rasgos fundamentales: independencia del individuo, amor á la mujer y la familia, y la fidelidad del vasallo para con su señor, rasgos que aparecen en el Cid reducidos á un sistema de concepción, manifestándose ya el elemento cristiano en la forma determinada de catolicismo romano, y en la lucha contra los infieles un singular momento de este. En el magnánimo valor, en el orgulloso sentimiento de si mismo no desmentido, ni aun frente á su rey y señor, y en aquel mantener sobre todo el Campeador el honor caballeresco, vislúmbrase ya el espíritu de un tiempo posterior. Por todo esto el Cid ha seguido siendo hasta nuestros días la expresión más pura y el ideal del espíritu popular español, el héroe favorito de la nación, que jamás se cansará de cantar las hazañas *del más famoso Castellano*, y oirá siempre con renovado placer los viejos cantos de «el que en buen hora nació», cuya fama eclipsa la fama de todos los reyes, porque en la alabanza de su héroe se ve el pueblo mismo esclarecido.

«Aun admitido todo eso, se objetará, apenas merece aún el *Poema del Cid* nombre de poema; no pasa de ser una crónica rimada, y á lo más merece atención por su rareza filológica, pero en la historia de la poesía no más que pasajera alusión, porque le falta valor intrínseco poético. Puesto que lo que contiene de poesía es consecuencia natural en parte del sentido poético de la nación á que el rimador pertenecía y en parte del interés íntimo del asunto. El narrador ha ordenado los sucesos unos detrás de otros en el orden mismo en que se siguieron. Apenas contiene la obra rastro alguno de invención, etc. (1).

(1) Tal es el juicio de Bouterwek, con el que deben conformarse sus traductores cuando no lo rectifican. Aun los mismos críticos españoles han desconocido de una manera inconcebible el mérito del único poema épico verdaderamente merecedor de este nombre, de su literatura (Véase Capmany: *Teatro de la Elocuencia española*, tomo I, pág. 1, en que le llama

Sin caer en el otro extremo y estimar en más de lo que vale el *Poema*, por espíritu de contradicción ó por paradoja (1), quiero sacar de su ruda envoltura, que es lo que rechaza á los más, su precioso núcleo, é intentar mostrar el verdadero valor del poema, con lo cual quedarán refutadas las anteriores afirmaciones.

Si se considera primeramente el poema como un todo de composición y el modo y manera como comprende y expone la vida de Ruy Díaz, ha de observarse que el poeta no arranca *ab ovo*, desde el nacimiento del héroe, según la manera de las crónicas rimadas, pues aunque falta el principio del poema en el único manuscrito hasta hoy descubierto, formaban el tal principio, sin embargo, según conjetura el escrupuloso Sánchez, tan sólo algunas hojas, que en relación con lo restante es imposible contuvieran toda la vida anterior del Cid, tal cual la describen los romances, que es probable sirvieran de base al *Poema*, hasta su último destierro con que éste principia en su actual estado. Además, el poema no concluye con la conquista y posesión no combatida de Valencia, con que se cierra propiamente la carrera heroica del Cid, y en general, no pone el poeta en este suceso lo culminante, como podría suponerse. Lo pone más bien en el casamiento de las hijas

Historia rimada, y Mendivil y Silvela: *Biblioteca selecta de literatura española*, tomo I, pág. XXIX, que añaden á este juicio de Capmany, *nada tiene de épico y aun casi pudiera disputársele el título de poema.)* Sánchez (l. c., página 229) y Quintana (tomo I, páginas XVI y XVII) es cierto que la juzgan más favorablemente, pero no hacen otra cosa que poner de realce partes aisladas y bellezas del mismo, sin apreciar debidamente el total de la composición. Lo mismo sucede con Schlegel y Sismondi.

(1) Como, por ejemplo, Southeay. Con más justicia, pero todavía exageradamente, juzga un crítico en la *Quarterly Review* (vol. XII, pág. 64) diciendo: Los españoles no han descubierto aún el elevado valor de su historia métrica del Cid como poema... Puede asegurarse, sin temor de refutación, que de todos los poemas que han sido escritos después de la *Ilíada*, es el más homérico en su espíritu; pero el lenguaje en la Península era en aquel tiempo crudo é informe y el autor parece haber vivido demasiado cerca de Cataluña.»

del Cid y en la honra que de éste le acrecentaba á su linaje (1).

De aqui que en la primera parte del poema se nos muestra el Cid profundamente abatido por el inmerecido destierro y separación de aquellos á quienes ama, pero no desesperado en la desgracia como si fuera una mujer, emprendedor y victorioso en rudas luchas con moros y cristianos, y como audaz creador de su propia felicidad y fortuna por la heroica conquista de Valencia, pero siempre magnánimo con los vencidos y fiel hacia su injusto señor, y concluye con el honroso casamiento de las hijas del Cid con los infantes de la noble casa de los condes de Carrión, casamiento á que accedió tan sólo por obediencia á su «señor y rey natural», cumpliendo el mayor sacrificio de la lealtad de un vasallo por esta renuncia de su propia voluntad en lo referente al más importante suceso, y todo ello por cumplir el deseo de su rey con quien aún no se había reconciliado (2). Pero el poeta mismo indica lo que ha de venir al exclamar en los versos finales de esta parte (v. 2.285-2.286):

Ques' page d' es' casamiento mio Cid ó el que lo ovo en algo,
Las coplas deste cantar aquis' van acabando.

La segunda parte trata casi exclusivamente de las hijas del Cid. Muéstrase que no le han engañado al Cid sus pre-

(1) Ya en el verso 282-283 pone el poeta en boca de su héroe este deseo muy anhelado:

Plega á Dios é á Sancta María
que aun con mis manos case estas mis fijas.

pensamiento que repite en muchos pasajes, de tal manera, que aparece ser el fin principal del Cid el hermoso casamiento de sus hijas y todo otro fin, aun la conquista y conservación de Valencia, un feliz medio para aquél. (Compárese la crítica de la obra de Huber por Enk en el *Wiener Jahrb. der Lit. Bd.*, XLIX, S. 159.)

(2) Esto lo repite el poeta muy expresivamente en los versos 2.204-2.214. Hace también que el Cid dude del resultado feliz de este enlace y que mantenga su promesa con pesar y no sin remordimiento, por ejemplo, 2.142-2.144 y 2.231-2.234, después de haber buscado en vano pretextos para disuadir de ello al rey (v. 2.091-2.094). Puesto que una reconciliación del Cid con el rey Alfonso después de la conquista de Valencia y un enlace de sus

sentimientos, pues los infantes de Carrión se portan tan cobardemente, que se convierten en objeto de burla de los vasallos de su suegro. Para escapar de esta vergüenza solicitan del Cid permiso para poder irse con sus esposas á sus haciendas. El Cid accede de mala gana á sus deseos y la separación es igualmente penosa para los padres y para las hijas:

El padre con las fijas loran de corazon.

Les da á su sobrino, Felez Muñoz, por acompañante, encargándole muy expresivamente que cuide bien de ellas. No era en vano este cuidado; pues los infantes, tan traidora como cobardemente, deciden vengar la injuria, que tan merecida habían tenido, en sus inocentes esposas. Hallan por fin ocasión; llegados á un bosque solitario se retiran por su mandado los acompañantes y se quedan solos con sus mujeres. Entonces les arrancan los vestidos del cuerpo, las azotan sin piedad con las cinchas de sus caballos, de tal modo, que les corre la sangre de todas las heridas y las dejan por muertas para que sirvan de botín á las fieras. Así creen haber injuriado y herido del modo más cruel al Cid en su propia sangre. De esta pena y esta afrenta, sin embargo, había de provenir mayor honra á su linaje. Pues el fiel Felez Muñoz concibe sospechas por tan larga tardanza, y cuando ve á los infantes, que sin notarle se van solos, se apresura á volver y halla á sus primas en el más lastimoso estado. Consigue volverlas á la vida, y confortándolas con palabras animosas las reanima hasta que las pone en estado de emprender la vuelta al hogar sobre su caballo. Las conduce

---

hijas con los infantes de Carrión son cosas en parte contradichas por la historia auténtica y en parte improbables, se debe casi suponer que el poeta ha alterado adrede la posición de los sucesos, é inventado la aventura con los infantes, ó si es que la halló ya en los romances (*), ha preferido la leyenda á la historia, no pudiendo hallar ordenación ni elección más felices para su fin.

(*) Apenas hay que advertir hoy que carece de todo fundamento sólido la hipótesis de haber existido romances anteriores al *Poema del Cid*. Pero este error incidental en nada perjudica al mérito de éste hermoso análisis de Wolf.—(M. y P.)

así hasta Santesteban, donde se quedan hasta que se reponen del todo, y desde donde envían á su padre, gravemente ofendido, un mensajero fiel. Cuando el Cid oye esto:

Una grand ora pensó é comidió:
Alzó la su mano, á la barba se tomó:
—Grado á Christus que del mundo es Señor:
Quando tal ondra me han dada los infantes de Carrion.
Por aquesta barba que nadí non mesó,
Non la lograrán los infantes de Carrion;
Que á mis fijas bien las casaré yo.

Envía al punto á sus vasallos más fieles y honrados, al bueno de Minaya Alvar Fáñez, al bravo Pero Bermuez y á Martín Antolínez, «el burgalés de pro» con doscientos caballeros á Santesteban, para que conduzcan á sus hijas á Valencia. A éstas les da gran placer el ver la fiel compañía de armas de su padre, y Pero Bermuez las consuela:

Buen casamiento perdiestes, meior podredes ganar.

Çasi olvidan todo pesar, cuando llegan á Valencia, caen en brazos de su padre:

Mio Cid á sus fijas ybalas abrazar.
—Besandolas á amas tornós' de sonrrisar.
—Venides, mis fijas, Dios vos cudie de mal.
Hyo tomé el casamiento, mas non osé decir al.
Llega al Criador que en el cielo está,
Que vos vea meior casadas daquí en adelant.

Pero por el placer de volverse á ver no se olvida la venganza contra los desleales traidores. Sin embargo, no procura ápaciguarlas tomándose la justicia por su mano aquel héroe, aunque ofendido profundamente en su punto más sensible, moderado todavía. Se coloca en el camino de la ley volviéndose á su rey, pues

—Como yo só su vasallo, é él es mio Señor
Desta desondra que han fecho los Infantes de Carrion,
Quel pese al buen Rey dalma é de corazon.

El casó mis fijas ca non gelas di yo.
Quando las han dexadas á grant desonor,
Si desondra y cabe alguna contra nos,
La poca é la grant toda es de mio Señor
....
Adugamelos á Vistas, ó á Juntas, ó á Cortes.

Concede esto último el rey, y convoca Cortes en Toledo. Este es el punto brillante del poema, puesto que aquí se muestra en toda su grandeza la fama del Cid, y por un honroso enlace, que supera á todas sus esperanzas, ennoblece su linaje de tal modo que se llenan sus más ardientes deseos y humilla á sus enemigos y envidiosos. Los infantes de Carrión, aunque procuraron en vano escapar al riguroso mandato del rey, concurrieron con sus parientes, el conde Don García Ordoñez, el enemigo más poderoso é irreconciliable del Cid. Se reune el jurado de los condes más notables y de los infanzones del reino, con el rey mismo á su cabeza; comparece allí el «en buen hora nacido» con una escogida tropa de cien de sus más bravos parciales para mantener su buen derecho.

Todos, excepción hecha de sus enemigos, le reciben con grandes muestras de respeto:

A grant' ondra lo reciben al que en buen ora nació.

Ante todo pide el Cid le devuelvan sus dos espadas, Colada y Tizón, que había regalado á los infantes el dia de la boda, y que ellos habían deshonrado con su cobardía. Esto no puede serle rehusado. Tras de esto desea el Cid que le restituyan los trescientos marcos de plata que dió como dote á sus hijas. Aún se prestan á ello los infantes. Pero cuando demanda el Cid satisfacción por la ofensa á su honor y la injuria á sus hijas, éste no se deja restituir como las armas y el dinero, éste sólo puede hacerse bueno mediante un juicio de Dios en una lucha á vida ó muerte, tan sólo por la sangre de los ofensores. En este punto se alza el conde García, y con osada burla afirma que habían obrado con derecho los condes de Carrión al abandonar á las hijas del Cid, pues

Los de Carrion son de natural tal:
Non gelas debien querer sus fijas por barraganas
O quien gelas diera por pareias ó por veladas.

Los mismos Infantes repiten:

De natura somos Condes de Carrion:
Debiemos casar con fijas de Reyes ó de Emperadores:
Ca non pertenecien fijas de Infanzones:

Y:

De natura somos de los Condes más limpios:
Estos casamientos non fusen aparecidos
Por consograr con Mio Cid Don Rodrigo.
....
Que porque las dexamos ondrados somos nos.

El Cid mismo no se digna contestar á tan osada burla á su honor, sino que deja que acudan á ello y les provoquen y castiguen su mentira sus hombres, los cuales contestan á la ironía de los infantes echándoles en cara su vergonzosa cobardía y su traición. El rey pone fin á esta disputa mutua mandándoles callar y ordenando el combate del juicio de Dios. Mas antes aún de que terminara este combate debía restituirse á todo su esplendor la honra del Cid y la de sus hijas de una manera sorprendente y que excedía á todo lo esperado, pues en aquel momento se presentan en la asamblea enviados de los infantes de Navarra y de Aragón diciendo que sus señores desean para esposas á las hijas del Cid. Vese entonces éste en el término de sus esfuerzos y satisfechas con exceso sus más osadas esperanzas, porque su linaje, no sólo llegará á ponerse mediante esta proposición al igual de los primeros del reino, sino elevado sobre todos, y de su sangre brotarán en adelante reyes. Esta es la más dulce venganza por la afrenta padecida y la mayor humillación al intemperante orgullo de los condes de Carrión. Pero aun á este enlace, aunque tan conforme á los deseos de su corazón, no accede hasta que su rey y señor lo haya tomado á bien y considerado como bueno. Entonces, en el exceso del gozo, no puede contenerse su fiel Minaya Alvar

Fáñez de pagar en la misma moneda á los infantes de Carrión, antes tan engreídos y ahora tan avergonzados, la burla que habían hecho, y les increpa diciéndoles:

De natura sodes de los de Vani Gomez,
Onde salien Condes de prez é de valor;
Mas bien sabemos las mañas que ellos han:
Esto gradesco yo al Criador,
Quando piden mis primas Don Elvira é Doña Sol
Los Infantes de Navarra é de Aragon,
Antes las habiedes pareias pora en brazos las tener,
Agora besaredes sus manos e lamar las edes Señoras:
Averlas tedes á servir mal que vos pese á vos;
Grado á Dios del Cielo é aquel Rey Don Alfons.
Así crece la ondra á Mio Cid el Campeador.

Pero no termina la lucha con esta agradable interrupción, pues todavía queda por limpiar la honra del Cid por medio del juicio de Dios. El rey quiere diferirlo para el día siguiente; pero los infantes desean una tregua de tres semanas para poder aprestarse convenientemente. Mas el Cid no puede permanecer tanto tiempo ausente de Valencia, y deja sus tres caballeros en rehenes al rey. Pasadas las tres semanas se efectúa el combate en la llanura de Çarrión, bajo la presidencia del rey. Los infantes son vencidos completamente por Asur González y los combatientes del Cid, y se envía á éste á Valencia tan grato mensaje. Grande es la alegría que provoca éste en Valencia, y el Cid, alcanzado ya el término de sus anhelos, exclama dando gracias al Creador:

Grado al Rey del Cielo, mis fijas vengadas son.
Agora las hayas quitas heredades de Carrion,
Sin vergüenza las casaré, ó aquí pese ó aquí non.

Ahora se lleva á cabo el matrimonio de sus hijas con los infantes de Navarra y Aragón, y el poeta vuelve á poner de manifiesto la tendencia principal de su poema, que es mostrar á qué honor tan levantado elevó el Cid su linaje por medio de sus

celebradas hazañas, para lo cual el primer matrimonio, aunque honroso y desgraciado, sirvió como de talco que hiciera resaltar el segundo, mucho más brillante que aquél. Así dice el autor:

Los primeros (casamientos) fueron grandes, mas aquestos son miiores
A maior ondra las casa que lo que premiero fué.
Ved qual ondra crece al que en buen ora nació,
Quando Señoras son sus fijas de Navarra y de Aragón,
Hoy los Reyes de España sus parientes son.
A todas alcanza ondra por el que en buen ora nació.

Y tan sólo un par de palabras dedica á la muerte de su héroe.

Se ha considerar, por lo tanto, la exposición de toda la primera parte de la vida heroica del Cid, desde su destierro hasta la conquista de Valencia, su reconciliación con el rey y el enlace, á que tan sólo accedió por obedecer al mandato de éste, de sus hijas con los infantes de Carrión, todo lo cual contiene la primera parte del poema, propiamente como una introducción de la segunda parte. En ésta es donde el poeta desenvuelve su intento principal con un efecto que cada vez va subiendo de punto, casi dramático, mostrándonos como de la humillación que intentan inferir al Cid en un principio sus enemigos y envidiosos, brota al fin y al cabo su fama y la honra de su linaje, puesto que los hijos mismos de los reyes se estiman honrados si pueden emparentar con el fidelísimo é invicto Campeador, y de esta manera alcanza éste por su propio mérito lo que el poeta supone término principal de los esfuerzos de su héroe.

¿Puede decirse que sea esto narrar á la manera de las crónicas? ¿Acaso este poema no es algo más que una «historia rimada», ni su autor más que un «simple rimador»? ¿Se le puede negar, efectivamente, una circunspecta elección de los sucesos, una efectiva ordenación de los mismos, tacto de poeta, en una palabra, «rastro de propia inventiva»? Y aun

cuando el asunto todo se hallara ya en los romances (1), ¿no está acaso tratado en el *Poema* desde un punto de vista especial y reducido á unidad poética? Compárese una vez más el conocido *Romancero del Cid* con el *Poema*, y se hallará que, aunque tienen el mismo objeto, nos lo presentan, sin embargo, desde distintos puntos de vista. En el *Romancero*, el objeto principal es la vida misma del Cid en sí y por sí, desde su nacimiento hasta su muerte, y todo lo restante, no tiene sentido sino en relación á ella, la aventura con los infantes de Carrión no pasa de ser un mero episodio, y el segundo casamiento de las hijas del héroe con los infantes de Navarra y Aragón es cosa que queda relegada por completo á segundo término. ¡Cuán otra cosa sucede en el *Poema!* En éste todo aparece, como me parece haberlo demostrado hasta la saciedad, en relación al honroso enlace de las hijas del Cid y el ennoblecimiento de su linaje que de esto resulta; el héroe mismo es sin duda alguna el protagonista, pero toda su acción aparece como subordinada á aquel fin. Y ahora bien; ¿puede seguirse afirmando que «lo que contiene de poesía el *Poema*, no sea más que consecuencia natural en parte del sentido poético de la nación, y en parte del interés íntimo del asunto?»

Pero aún hay más, y es que hasta en la concepción y exposición del carácter del héroe mismo hallamos ya una notable diferencia de contenido en los antiguos romances populares auténticos. En éstos aparece el Cid nada más que como «hijo de sus obras», en algunos como bastardo, en otros como hijo de un molinero; en los más como un descendiente del antiguo linaje de los jueces Laín Calvo y Nuño Rasura, que según la leyenda, figuraban á la cabeza del gobierno semipatriarcal, semirepublicano de Castilla; después se convierte por sus obras en hombre rico y señor poderoso (Cid), en un *rico hombre* orgulloso de su independencia, que no se humilla ante

(1) No hay la menor prueba, ni indicio siquiera de que existiesen.—(M. y P.)

su rey, que toma á mal á su padre el que le lleve á la corte á besar á aquél la mano, pero que se envanece de apoyarle á su propia costa con sólo que le dé libre voluntad, etc. (1). La misma *Crónica rimada*, editada por el Sr. Francisque Michel, recientemente descubierta y que tan alto valor tiene á causa del poema respecto al Cid que contiene, se mantiene mucho más fiel á este carácter del Çid, el genuino representante de la antigua *rica hombría* castellana, que el más antiguo poema, en el cual lo importante reposa en la lealtad del héroe, en la adhesión que conserva al rey, á pesar de todos los desaires que de éste recibió, y en la recompensa que por esto consigue de emparentar su linaje con linaje real, en una palabra, aquí no es el Cid propiamente un legítimo español, sino más bien uno de aquellos franceses en traje caballeresco feudal de los que, favorecidos por los Alfonsos VI y VII (precisamente el *buen Emperador* del Poema), fueron adquiriendo cada vez más derecho de ciudadanía en Castilla. Así es que, como más adelante habremos de notar, no tan sólo en la forma, sino que hasta en las costumbres y la característica, lleva el poema la traza de la influencia extraña, francesa, y hasta el nombre mismo que se da á sí propio, *Cantar de gesta*, nos indica sus modelos, las *Chansons de geste*. Punto es este que no puede pasarse por alto en la historia del génesis de la poesía artístico-castellana.

Volvamos á las particulares bellezas del poema, que han sido ya puestas en relieve por otros. No es lo característico aquí producto alguno de la abstracción y la reflexión, sino imitación

(1) Uno de los más notables rasgos de esta clase es el narrado por la *Crónica general* (Valladolid, 1604, fol. 233) y la *Crónica del Cid* (cap. cx), de cómo el Cid, al rey Alfonso, que se ha reconciliado con él, promete su vuelta á Castilla, á condición de que conserve y acreciente á los hidalgos sus privilegios y á las ciudades sus fueros y no imponga nuevos tributos, añadiendo como amenaza, que en el caso de no hacerlo el rey, no guardaría él su palabra: «*Si non, que se le podiese alzar toda la tierra por esta fasta que gelo emendase.*» Este rasgo está tomado sin duda de la leyenda y de los antiguos romances populares, y caracteriza al Cid como verdadaro héroe popular y propugnador de las libertades nacionales.

inconsciente de la Naturaleza, y, por lo tanto, más verdadero y comprensible. Se ve aparecer al Campeador de Vivar, barbudo, leal, sin que se deje notar en el poeta intento alguno de descripción artística; y precisamente por la íntima verdad y naturalidad profunda de una exposición falta de todo artificio, nace la convicción de que así se presentaba y así obraba el héroe. Hasta las figuras secundarias están dibujadas con pocos rasgos, pero con eficacia; no son virtudes ni vicios personificados, sino hombres de carne y sangre, como, por ejemplo, su esposa Ximena, afecta á su marido, no sólo con amor, sino honrándolo de verdad, y tenida por éste como *mujier de peso, que vale algo;* Ximena, caracterizada como tierna madre con un par de palabras (v. 2.610-2.611); sus hijas tan incondicionadamente sumisas y tan altaneras, sin embargo (v. 2.735-2.743); el belicoso obispo Jerónimo; el tan prudente como valeroso Minaya, comparable al maese Hildebrando de nuestras leyendas heroicas; Pero Bermúez, corto en palabras, pero contundente (v. 3.319-3.324). ¡Cuán corta, y, sin embargo, cuán expresiva es la descripción de Asur González, que entra insultando en la reunión de los principales del reino, enardecido y trastornado por un almuerzo opíparo! (V. 3.385-3.400.) Etc., etc.

La exposición es, tomada en su totalidad, sencilla y cordial, á menudo ingenua y enérgica (1). Las palabras y frases que constantemente se repiten para designar los mismos objetos y los muchos epítetos, casi siempre pintorescos (comp. Diez en el *Jahrb. f. wissensch. kritik.*, 1831. Juli, núm. 20. Sp., 154),

(1) ¡Qué concisión y fuerza en expresiones, como, por ejemplo, *Lengua sin manos, Boca sin verdad, Varón que tanto callas!* Pero lo que no comprendo es cómo Sismondi (pág. 40) pudo hallar en esta exposición rastros de origen arábigo (el mismo Wachler: *Handb. d. Gesch. d. lib. Fankfurt.*, 1823, thl. II, pág. 178, tan circunspecto otras veces, llama á esta exposición, tal vez extraviado por Sismondi, «á menudo arabizante»), pues los ejemplos que aduce lo mismo pueden denunciar un origen chino. Ya Federico de Schlegel (Obras: tomo I, pág. 318), hizo notar muy acertadamente que no se halla en todo el poema rastro alguno de gusto que se acueste á lo maravilloso y fabuloso oriental.

nos recuerdan la epopeya griega. La forma del diálogo, usada tan á menudo, da al relato no pocas veces vivacidad dramática. Tampoco carece de situaciones y cuadros muy felices; como conmovedor, por ejemplo, la entrada del poema; como sencillos, la despedida del Cid, de su familia y la de los padres de sus hijas; como vivo y que parece saltar á los ojos, la descripción de la lucha con los moros y con el conde de Barcelona: no deja de producir efecto cómico el relato de la superchería de que fueron víctimas los previsores judíos Rachel y Vidas; pero donde el autor ha echado el resto es en la magistral descripción de las Cortes de Toledo y del combate decisivo en Carrión, y la introducción de los enviados de Navarra y Aragón está traída con gran efecto.

No es este lugar para juzgar el valor del poema respecto á la historia y la topografía; pero aunque tengamos que conformarnos con el profundo crítico Huber, que aún más decididamente que Juan de Müller, niega al *Poema* todo valor como testimonio histórico abonado (1), no puede negarse que es una rica fuente para el conocimiento de las costumbres y del modo de ser caballeresco de la Vieja Castilla.

Por lo que respecta al lenguaje del poema, es éste todavia muy poco flexible, faltándole las necesarias formas y palabras de enlace para expresar un pensamiento con claridad y precisión; se ve en seguida que hacía aún poco que se había separado de un modo preciso de su lengua madre, y que no hacía sino empezar á formarse como lengua escrita independiente. Pero precisamente por esto es mayor el mérito del poeta, que con un órgano tan rudo é imperfecto ha llevado á cabo labor tan notable, teniendo que vencer sin duda alguna no pequeñas dificultades. ¡Cuánto no le aventajaban en esto los cantores de la *Iliada* y la *Odisea*, que disponían de una lengua sonora y

(1) Aunque puede objetarse mucho á la prueba meramente negativa de Risco y Huber, sacada del silencio de sus fuentes (comp. la ya citada crítica de Enk y *Foreing Review and continental Miscellany*, núm. 8.º, dágina 442).

ya formada! La forma métrica del *Poema* es también muy ruda, y notable el esfuerzo que en éste se nota por dividir en dos los versos, que simplemente por esto han sido tenidos por alejandrinos, aun cuando no tienen número determinado de sílabas (oscila entre diez y quince y á veces veinte), bien que mucho de esta indeterminación haya de achacarse al copista. Además, la rima, mediante la cual enlaza el poeta á voluntad un número mayor ó menor de versos, y el paso de la misma á la *asonancia*, que aquí aparece todavía en la forma de la rima *por necesidad imperfecta*, no puede confundirse con la trabajada más tarde, que fué producto de una regla seguida con conciencia. Respecto á la métrica tiene en general el *Poema* una grande semejanza con los más antiguos poemas provenzales, que pudieron muy bien haberle servido de modelos (1).

De las formas de lenguaje y métricas del poema, comparadas con las de las obras de Gonzalo de Berceo, que es cosa sabida vivió á principios del siglo XIII, deduce Sánchez su elevada antigüedad, y cree que puede ponerse la fecha de su composición hacia mediados del siglo XII. En esto está conteste con él Capmany, y ciertamente el juicio de dos linguistas tan eruditos es de gran peso. En el poema mismo hay dos pasajes que pueden darnos alguna indicación respecto á la fecha de su composición, y son el uno (v. 3013-3014).

El conde D. Anrrich, é el conde Don Remond;
Aqueste fué padre del buen Emperador.

Este «*buen Emperador*» era Alfonso VII de Castilla, el cual

---

(1) Comp. Diez: *La Poesía de los Trovadores*, pág. 223; y sus *Altromanische*, Sprachdenkmale (Bonn, 1846. 8. S. 107) y el trabajo de Raynouard acerca del *Roman* de Fierabrás en el *Journal des Savans*, 1831, pág. 135-136) —Lo arriba indicado se encontrará más desenvuelto en el apéndice acerca de la poesía de los romances.—También en las formas de lenguaje se aproxima á menudo el *Poema* tanto al catalán que Damas Hinard, no sin fundamento, pone el país en que fué escrito en la parte de Castilla la Vieja que limita con el condado de Barcelona ó con el reino de Valencia (l. c., página 16.

recibió este título de Emperador de España en 1135, y era hijo del conde Raimundo también llamado Ramón de Borgoña. De modo y manera que el poema no pudo haber sido compuesto antes de este año (1).

El segundo pasaje es el famoso y muy discutido: (v. 3735)

Hoy los reyes de España sus parientes son.

Este «*hoy* son los reyes de España parientes del Çid» sólo pudo decirlo el poeta cuando, si no todas, por lo menos las más (2) de las familias reales que entonces mandaban en España ó eran descendientes inmediatas del Cid ó habían emparentado su linaje con el de éste mediante enlaces matrimoniales. Una de las hijas del Cid, doña María Sol, estaba casada con Ramón Berenguer III, conde de Barcelona, y la única hija nacida de este matrimonio no dejó heredero alguno á su marido, el conde de Besalú, extinguiéndose así con ella el linaje del Cid en esta línea.

Ramón Berenguer III volvió á casarse, en segundas nupcias (1106) con la condesa Dulce, heredera de Provenza, y tuvo de ella un hijo, Ramón Berenguer IV, el cual, mediante su enlace con Petronila de Aragón, llegó á ser regente (nunca se llamó rey, sino simplemente *príncipe*) de este reino (1137-1162)

---

(1) Como Alfonso murió el año 1157 cree Sánchez que el poema fué compuesto después de este año, pues dice (l. c. t. II, pág. 1): «Este Emperador murió el año de 1157. Y aunque el haberle nombrado no es prueba cierta de que ya hubiese muerto, parece lo más verosímil según el modo con que se explica el poeta. Creo, pues, que debe éste colocarse después del año 1157 y antes del 1200 en que ya vivía D. Gonzalo de Berceo.» Pero no creo que de la manera como el poeta cita al Emperador se haya de deducir esto; porque el decir sencillamente: este (el conde Ramón) fué el padre del buen Emperador pudo muy bien ser dicho en tiempo de Alfonso, como concede el mismo Sánchez.

(2) Que con esto de «Reyes de España» no se debe entender *todos* los reyes de España, lo cual no va implicado en la expresión tomada gramaticalmente, como supone D. Rafael Floranes (en Risco, pág. 69) es cosa que ha refutado suficientemente Huber (l. c., pág. XXIX.)

y cuyo hijo fué rey de Aragón con el nombre de Alfonso II (1). El poeta, que no acostumbra tomar estas cosas tan al dedillo como el genealogista, podía muy bien ya entonces permitirse suponer, mediante una licencia poética, que la casa real de Aragón estaba emparentada con el linaje del Cid. Tiene, sin embargo, esta suposición mucho en contra suya. Pero cabe determinar más verosímilmente el tiempo en que el verso citado tenía recta aplicación si consideramos el matrimonio de la segunda hija del Cid, doña Cristina Elvira, con D. Ramiro, infante de Navarra, y las consecuencias de este enlace. El hijo de éstos, D. García Ramirez, llamado el Restaurador, subió al trono de Navarra (1134-1150) y tuvo como segunda esposa á doña Urraca, hija natural del rey Alfonso VII de Castilla (1144). Su hijo, Sancho VI, llamado el Sabio (1150-1194), se casó con otra hija de Alfonso VII, doña Sancha (1153), por cuya hermana, biznieta del Cid, doña Blanca, esposa de Sancho III el Deseado (prometida á él en 1141 y casada en 1151) que sucedió á su padre, Alfonso VII, en Castilla, llegó finalmente la sangre del Cid á la casa real de Castilla. El poeta podía, pues, con toda razón decir ya á mediados del siglo XII que los reyes de España eran parientes del Cid, cuyos descendientes, aunque se rechace la suposición que hemos indicado respecto á Aragón, ocupaban entonces efectivamente los tronos de Navarra y de Castilla. Así, venimos á aceptar como fecha de la composición del poema *la misma* que hombres como Sánchez y Capmany fijaron para él ateniéndose á sus formas métricas y lingüísticas; que el poeta, como castellano, precisamente en este tiempo halló ocasión singular para festejar el suceso que canta por los múltiples enlaces de las casas reales castellanas con los

(1) ¿No podía acaso el poeta haber designado con el nombre de «infante de Aragón» que da al otro pretendiente que acompañó al de Navarra, á este conde de Barcelona? Porque como en su tiempo, precisamente en la descendencia de este conde, se unieron en un cetro Barcelona y Aragón, no sería una licencia poética excesiva, aunque cronológicamente absurda, escoger para el yerno de su celebrado héroe el título del reino más famoso.

descendientes del celebérrimo héroe; que el fin principal del *Poema*, como he probado detenidamente, consistía en el honroso casamiento de las hijas del Cid y en el ennoblecimiento que de ello recibe su linaje. Es, por lo tanto, muy probable la suposición de que fuera compuesto el poema con ocasión de uno de estos matrimonios, especialmente el de Blanca con Sancho III, de donde resultaría que habría que poner la época de su composición de la cuarta á la sexta década del siglo XII (1).

(1) El erudito y profundo crítico de la *Exposición de la literatura española en la Edad Media* de Clarus en la *Göttinger Anzeigen* (1847, I, páginas 646-647), me critica el que haya yo deducido del citado pasaje final del *Poema* que sea «probable» el que fuera éste compuesto para festejar las bodas de Sancho III de Castilla con Blanca de Navarra.

A esto no tengo otra cosa que replicar sino que no pasa de sér una plausible conjetura y que no la ha dado por más que esto, mientras que él concede que aquel pasaje se refiere á este matrimonio y mientras que él añade que aquel pasaje «alude» á ese matrimonio y que este asunto principal viene á ser el medio más exacto para determinar cuando se compuso el *Poema* (1151). No me meto, por otra parte, en si es mejor su interpretación de ese pasaje, pero por lo menos me parece su explicación de los «reyes de España» por los «Emperadores de España» tanto más osada cuanto que el *Poema* mismo en otro pasaje da un valor singular á lo de Emperador. También Dozy (*Recherches sur l' histoire politique et littéraire de l' Espagne pendant le moyen age.* Ley de 1849, t. I, pág. 640), considera mi observación como muy acertada (*très-juste*): que el interés principal del *Poema* estriba en el matrimonio de las hijas del Cid, pero rechaza mi conjetura de que fuera compuesto para festejar las bodas de Blanca y Sancho III; en parte porque en el verso citado lo de «reyes de España», ha de referirse sólo á los de Navarra y Aragón, puesto que en el *Poema* mismo no se habla más que de los infantes de Aragón y Navarra; en parte porque el poeta para nada hace referencia al matrimonio de Blanca y si hubiera compuesto su obra con la ocasión que supongo, no habría ocultado mejor su propósito (*Bref, si le poète a eu réellement l'idée que M. Wolf lui prête, jamais idée ne s'est mieux caché)*. Pero aunque, según he dicho ya, no doy mucho peso á este punto de vista derivado de una mera conjetura, debo, sin embargo, confesar que no me parecen muy contundentes las objeciones del Sr. Dozy. Pues el artículo determinante que se halla en «hoy *los* Reyes de España», parece autorizar el que se entienda que se trataba por lo menos de los reyes más notables de España (pues de otro modo hubiera dicho el poeta: hoy reyes de España) y además sin duda alguna del «rey natural» del

Si se tiene por sostenible esto, cae por su propio peso la suposición de que el llamado al fin del poema *Per Abbat* sea no

---

poeta mismo, el rey de Castilla (como de hecho se hallaron presentes en la boda de Sancho y Blanca *los* Reyes de España, esto es, el de Castilla, el de Aragón y el de Navarra). Y si el poeta no cita expresamente el matrimonio para festejar el cual hubiera cantado, ¿no puede haber sucedido esto porque presentó su poema en esta fiesta, donde por lo tanto era inútil indicar la ocasión que le movía á hacerlo, completamente conocida esta, ó porque hubiera hecho esa alusión en lo que falta del *Poema*? Pero el Sr. Dozy ha rechazado sobre todo esa suposición porque él ataca la afirmación aceptada por casi todos los críticos, y á la que sirve de apoyo mi conjetura, es á saber, que el *Poema del Cid* fué compuesto á mediados ó en la segunda mitad del siglo XII. Dozy lo considera de principios del siglo XIII (hacia 1207), no sólo copiado ó escrito, sino compuesto. Su fundamento principal—pues el argumento que saca de una costumbre citada en el poema no le parece decisivo, puesto que no está probado que esa costumbre no existiera hasta el siglo XII—su fundamento principal descansa en la relación del lenguaje demasiado hecho del *Poema* comparado con documentos del siglo XII. Aparte de que el lenguaje tan sólo, sobre todo cuando la comparación se basa en monumentos tan pocos y tan heterogéneos, es siempre un criterio muy inseguro, y aparte de que todos los críticos españoles no tienen dificultad en atribuir el *Poema* á la segunda mitad del siglo XII aun respecto al lenguaje (así, los dos más eruditos del presente, Durán, repetidas veces en la última edición de su *Romancero* y Amador de los Ríos en su *Historia crítica de lit. esp.*, discutiendo los argumentos de Dozy; A. Manuel Malo de Molina, *Rodrigo el Campeador*. (Madrid, 1857, 4, pág. XVI), aparte de todo esto la colección de *Fueros* y *Cartas pueblas* de D. Tomás Muñoz (continuada ahora bajo los auspicios de la Real Academia de la Historia de Madrid) dará múltiples ocasiones al Sr. Dozy de modificar su juicio en este asunto. El más reciente editor del *Poema*, el Sr. Damas Hinard, profundo conocedor de los idiomas románicos, ha refutado victoriosamente la doctrina del Sr. Dozy, tanto con fundamentos linguísticos como con razones históricas, y á la vez ha suscrito á la opinión por mí sustentada (l. c., p. XIII-XV). Son, por el contrario, notables y dignas de agradecimiento las observaciones agudas y doctas de Dozy sobre la *Crónica rimada del Cid* (páginas 623-637, 664-671, 684-687), respecto á las que sólo me permito hacer notar que la conclusión de la más remota antigüedad de la misma (la considera de fines del XII ó principios del XIII) sacada de la circunstancia de que su versificación sea más ruda que la del *Poema* (p. 648-649) no me parece del todo acertada; pues el *Poema* se nos ha conservado como tal, al paso que la *Crónica rimada* nos ha llegado con trazas sensibles de un poema más antiguo, y sin duda alguna con borraduras de ritmo y entremezclado con pasajes en pura prosa,

simplemente el copista, sino el autor (1). Desgraciadamente, apenas puede decirse nada de éste con las fuentes y medios auxiliares de que hasta hoy disponemos. Según toda verosimilitud debió de ser un castellano, puesto que entonces los poetas del Occidente de España se servían del dialecto gallego y los del Oriente del lemosín ó catalán. De uno y de otro se aparta considerablemente el idioma del *Poema* pero se acerca algo más al último. También puede afirmarse que pertenecía á las clases más elevadas, que estaba muy familiarizado con los usos y formalidades de la caballería y el vasallaje, á los que parece conceder mucha importancia.

Si me he extendido sobre el *Poema* con más cuidado de lo que acaso parezca conveniente en este lugar, creo que me servirá de disculpa el que este poema, tan notable para su tiempo y tan digno de atención en todos respectos, haya sido totalmente desconocido por Bouterwek, tan sólo por muy pocos juzgado bien, y que nadie le haya concedido el lugar que merece en la historia de la literatura española por su intrínseco valor poético y su manifestación externa. Merece, en todos sentidos,

---

así como tal vez en la «Crónica general» y «la particular del Cid» se ven á las veces huellas del *Poema*. También en esto suscribe el Sr. Damas Hinard á mi opinión (l. c., p. LXXVIII-LXXX, y considera la *Crónica rimada* como más reciente que el *Poema*.

(1) El poema se cierra (*) con estos dos versos:

Per Abbat le escribió en el mes de Maio
En era de mill é C.C. ...XLV años.

(es decir, en el año 1207, aunque según el parecer de los traductores españoles de Ticknor y del docto Damas Hinard, l. c., p. XIII, indudablemente hay que leer: CCCXLV, esto es, 1307). Compárese con esto la nota de Sánchez y lo que fundándose en razones de lenguaje dice en la introducción respecto á la antigüedad del poema y á la opinión de que Per Abbat sea el autor. También Huber (l. c., XVIII) está contra esta afirmación de D. Rafael Floranes (en Risco) p. 69.

(*) En la edición de Sánchez, que es la que sigue el autor, mas no en el manuscrito en que siguen á los que éste da como últimos los dos siguientes versos:

Fecho. Datnos del vino si non tenedes diñeros
Ca mas podré, que bien vos lo dixieron labielos.

Véase la edición de Carlos Vollmöller, Halle, 1879.—(N. DEL T.)

ser mejor conocido por los aficionados á esta literatura de lo que hasta hoy lo ha sido. Con mucha más brevedad puedo ocuparme en la *Crónica particular del Cid*, en prosa, citada también muy de pasada por Bouterwek. Sánchez ha dejado probado (l. c., pág. 224 y sig.) que es más moderna que el *Poema*, y que se ha servido de éste á menudo, palabra por palabra. Queda, por lo tanto, aun respecto á la descripción de las costumbres, muy por debajo del *Poema*, que es mucho más moderado en el adorno y en poetizar aceptando lo maravilloso y legendario, y que lleva en general el colorido de un tiempo muy posterior. Como fuente propiamente histórica para la vida del Cid y la historia de su tiempo no tiene gran valor, pues es una compilación, falta de toda crítica, de las crónicas arábigas, latinas y españolas, más antiguas que el *Poema*, y de los fabulosos relatos de las consejas populares (1).

(1) Por lo que hace á la parte bibliográfica, literaria é histórica, basta acudir á la introducción de la notable edición que Huber ha hecho de la *Crónica particular del Cid* (Marburg, 1844, 8) y á la aguda apología de Dozy. Este último da lo siguiente como resultado apenas discutible de su examen crítico (l. c., pág. 406): «Je résumerai en peu de mots le resultat de mon examen de cette chronique. Je dirai donc que ce n'est rien autre chose que la partie correspondante de la *Crónica general*, retouchée et refondue arbitrairement par quelque ignorant du xv, ou tout au plus de la fin du xiv siècle, probablement par un moine de Saint-Pierre de Cardègne, puis retouchée et refondue aussi arbitrairement, au commencement du xvi, par l'éditeur Juan de Velorado» Comp. Amador de los Ríos en el apéndice á su edición de las *Obras del marqués de Santillana* (Madrid, 1852, 8, pág. 606), y Malo de Molina (l. c. pág., xxviii-xxix). Ya antes, en 1498, se había impreso en Sevilla una crónica del Cid, que es una de las mayores rarezas tipográficas, puesto que ni el mismo Risco (l. c., pág. 71) ni Méndez (Typographia esp., Madrid, 1796, 4, tomo i, página 212) pudieron hallar ningún ejemplar de la misma en España, y la citaron refiriéndose á Denis (Supplem. á Maittaire ann. typogr., pág. 443). El ejemplar, acaso *único*, de la Biblioteca Real de Viena está ante mi vista. Pongo aquí el título y el fin, que Denis citó con alguna falta: *Coronica del cid ruy diaz. Aqui fenece el breve tratado de los hechos y batallas que el buen caballero Cid ruy diaz venció: con fauor y ayuda d'nuestro señor. El qual se acabó en el mes de Mayo de nouenta y ocho años. Y fué empremido por tres compañeros alemanes. en la muy nole (sic) y muy leal cibdad de Seuilla. A Dios gracias.*» Consta en total de 70 hojas no paginadas

Antes de que pasemos á los poemas que es cosa probada pertenecen al siglo XIII, debo llamar la atención hacia dos producciones poéticas, que según toda verosimilitud, pertenecen á la primera mitad del siglo XIII, y que se han escapado á la diligencia del mismo Sánchez. D. José Rodríguez de Castro, en su muy apreciable aunque por desgracia no continuada *Biblioteca Española* (tomo II, que contiene la noticia de los escritores gentiles españoles, y la de los cristianos hasta fines del siglo XIII de la Iglesia, Madrid, 1786, fol. páginas 504-505), cita un manuscrito de la Biblioteca del Escorial, cuya escritura le parece pertenecer al siglo XIII, y cuyo contenido lleva á la cabeza, escrito por una mano posterior, este título: «Vidas del Rey Apollonio, de Maria Egypciaca y la Adoración de los Stos. Reyes», en verso antiguo.

Estos poemas han sido posteriormente editados en su integridad por el docto marqués de Pidal, meritísimo en lo referen-

(sin guardas, pero con signatura *a-h* á las ocho hojas, y con *i* á las seis, cada página de 31 líneas), en 4.°, impreso con letra gótica y adornado con unos grabados en madera muy toscos. En la parte anterior de la última hoja se halla la marca de impresión de la primera sociedad alemana de imprimir, en Sevilla (descrita y explicada por Méndez, l. c., pág. 222); en la vuelta un águila sencilla que lleva en su pecho las armas reunidas de España, es decir, en el primero y cuarto cuartel las de Castilla y León, en el segundo y tercero las de Aragón y Sicilia, una junto á otra, y abajo las de Granada. Esta crónica contiene en 62 capítulos la conocida historia fabulosa del Cid, con omisión de todo lo que no tiene relación inmediata con ella, siendo una exposición más compendiosa que la de la citada *Crónica particular del Cid* ó que la de la *Crónica general*, como ya lo sospechó Risco. Al principio dice: «*Aqui comiença vn libro llamado suma de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cavallero cid ruy diaz..., segun más largamente las estorias de las coronicas lo recuentan.*» Es, pues, notable tan sólo como rareza tipográfica, porque en cuanto á su contenido nada de nuevo nos ofrece. Y como monumento tipográfico á causa de su antigüedad, que Huber (ob. cit., pág. LXXXVII) ha puesto en duda, sin razón alguna para ello, pues tiene totalmente el carácter de una impresión de fines del siglo XV. El fundamento principal de Huber, que es aceptar 1598 en vez de 1498, porque de otro modo hubiera aparecido antes de la primera edición de la gran *Crónica del Cid*, de Juan de Velorado (1512) de la que está sacada, pierde toda su fuerza desde el momento en que puede suponerse que fué sacada inmediatamente de la *Cronica general* ó de una de las

te á la antigua literatura española (primero en la *Revista de Madrid* de 1841, y luego por separado: «Colección de algunas poesías castellanas anteriores al siglo xv, para servir de continuación á la publicada por D. Tomás Antonio Sánchez, Madrid, 1841, 4; y más tarde como apéndiee á la reimpresión de la colección de Sánchez, que hizo Eugenio Ochoa en casa de Baudry, París, 1842, 8.) Pidal coloca estos poemas en la primera mitad del siglo xiii. Respecto á los poemas legendarios, el de «María Egipciaca» y el de la «Adoración de los santos Reyes Magos», me remito á lo que digo sobre su formación en mi ensayo acerca de la poesía de los romances; en cuanto á la materia, el último fué hecho sobre una prosa eclesiástica, y el primero es muy verosímil que lo fuera sobre un modelo francés *(Conte devot)*, que no ha dejado de tener influencia hasta sobre su forma (1).

---

copias manuscritas de la compilación de ella, hecha, según Dozy, en el siglo xiv ó xv. Reimpresiones de esta antigua edición, modernizadas nada más que en la ortografía, tenemos: Burgos, por maestre Fadrique Alemán de Basilea, 1516, 4 (v. Biblioth. Grenvilliana, ii, s. v. Crónica);—Sevilla, por Juan Cronberger. Fué impresso... el postrero día del mes de Junio, año de mil y quinientos y treynta y tres años (1533), gótico y con grabados en madera, 4.º—La misma, por Jacobo Cronberger, 1541, en 4.º, gótico (en el *Britt. Museum*, citado por Gayangos en su *Catálago de los Libros de Caballerías*, en la edición del *Amadís* de la «Biblioteca de autores españoles, tomo xl, pág. lxxxiv);—Sevilla Alonso de Barrera, 1545, 4 (Bibl. Grenv., l. c.)—Salamanca, por Juan de Junta Florentino, 1546, 4 (en la Biblioteca de Munich, Cf. Huber, l. c., pág. xxxvii);—Burgos en casa de Felipe de Junta, 1568, en 4.º (Gayangos., l. c.);—Bruxellas, impresso en casa de Juan Mommartre á la enseña de la Imprimerie, 1588, 16. Al final se repite el lugar de la impresión y se añade como fecha: 1589. Al ejemplar de la Biblioteca Imperial está unida la Historia del noble Cavallero el Conde Fernan Gonçalez: con la muerte de los siete Infantes de Lara. Bruxellas, d. Mommaerté, 1588.

(1) Así es que se encuentran en este poema, aun en las rimas, palabras formadas conforme al francés, p. ej., *genta, volonter, sage, genzor, domatge, argente, fer, tuerto, à riedro, conuerte, affer, tiesta, ostal, cuer* (por *corazón,* que se lee junto á él), *gentamientre,* etc. Además, á pesar de lo populares que son su ritmo y su rima, cosa notada por Pidal y puesta de relieve por mí, es innegable el esfuerzo que se nota por imitar los pa-

El poema de Apollonio de Tiro, que tiene por objeto la conocida leyenda que ocurre en casi todas las literaturas de la Edad Media (1), es indudable que está imitado en cuanto á la

---

reados cortos del original francés, mostrándose en éste, como en el poema del Cid, la lucha aún mal encubierta de las formas nacionales con las extranjeras.—Comp., por lo demás, sobre ambos poemas lo que dice Ticknor, I, p. 23-24.

(1) Comp. Grässe, *Die grossen Sagenkreise des Mittelalters* (Dresde, 1842, 8); Dunlop's, *Geschichte der Prosadichtungen. Aus den Engl. von F. Liebrecht* (Berlín, 1851 8. S. 35. ff. 463, 545. Anm. 81 und 81ª) y sobre todo: Bäckström, *Svenska Folkbocker* (Stockholm, 1845. 8. D. P. S. 140-146, 177-183).—Svend Grundvig, *Danmarks gamle Folkeviser* (Kopenhague, 1856. 4. D. II. S. 464).—Wilkins, *Pericles prince of Tyre. A novel ed. by T. Mommsen. With... a few remarks on the latin romance of Apollonius of Tyre* (Oldenburg, 1857, 8).—Véase también: *Erotican de Ap. Tyr. fabulam ex cod. Paris. emendatius ed. et praefatiuncula, notulisque instr. J. Lapaume,* en los *Erotici Scriptores ex nova rec. G. A. Hirschig* (París, 1856, 8, páginas 590-628.—Además Du Méril, *Floire et Blanchefleur,* introd., p. CXXI.—A esto hay que añadir: los manuscritos de la redacción *latina* de esta novela, pasados en silencio por Douce *(Illustrations of Shakspeare,* vol. II, páginas 140-141) que posee la Biblioteca imperial, es á saber, fuera de los dos ya citados por el Prof. Meinert en la *Wiener Jahrbüchern. d. Lit* (Bd. XXII Anzbl. S. 63) *Cod. Univ.* 237 (pergamino, manuscrito del siglo XII); *Cod. Hist. prof.* 65 (pergamino, manuscrito del siglo XIV); *Cod. Hist. prof.* 94 (pergamino, manuscrito del siglo XII); *Cod. Eugen.* fol. 12 (pergamino, manuscrito del siglo XIV), y *Cod. Salisburg.* 33. B. (papel, manuscrito del siglo XV). También posee la Biblioteca de Viena la primera edición del mismo, muy rara, que falta en Ebert, y que Douce (l. c., p. 142) y Hain *(Repertor-bibliograph.* V. 1293) no han citado, según parece, por no haberla visto. No tiene hoja de título sino en la primera página este sobreescrito: *Incipit hystoria apollonij regis* y en la última *Et sic est finis.* Consta de 34 hojas, sin paginación, sin signatura ni guardas, está impresa con letras góticas muy imperfectas, y cada página tiene 22 líneas, con iniciales en colores, rojas y azules. Tiene muchas abreviaturas, y está llena de erratas que alteran el sentido, de omisiones y cambios de letras. De todo ello se saca que no fué impresa más tarde que 1470. El contenido y la expresión conforman en absoluto con la edición de Velser (Augustae Vindel. 1595) aparte de un par de añadiduras insignificantes, la más importante de las cuales es que junto á los tres enigmas de Tharsiana que ocurren en la edición de Velser, aquí se han impreso otros cuatro, resultando en junto siete (los mismos que cita el Prof. Meinert, l. c., página 63-64, fuera del segundo y octavo). La Biblioteca de Viena tiene un

forma y la materia de una «novela» francesa. Lo atestigua la vestidura completamente caballeresca, lo atestiguan en las particularidades las desviaciones de la leyenda latina, las mu-

manuscrito de la redacción neo-griega en versos políticos (S. Lambecius. Commen. Lib. v, p. 548-549) y la siguiente edición impresa: 'Απολώνιος (28 hojas sin paginar con la signatura ἀπλώ a 2-a 14) y en la primera cara de la última hoja: *Stampato in Vinezia per Christophoro di Zanetti L'anno del signore, MDLIII*, 4. Conforma en absoluto con el manuscrito, sin más diferencia que la de que los versos finales que contienen el nombre del redactor ó copista griego, dicen así en nuestra impresión:

Ποίημα ἔνε ἀπὸ χειρὸς, Κωνςαντίνου τεμένω
Γιαναμεμακαρίζουσιν, ἀπίτης ἀποθένω

Ambos son, sin embargo, paráfrasis métricas de la ya citada redacción latino en prosa. También de la traducción *francesa* de la misma posee nuestra Biblioteca un manuscritó en pergamino del siglo xv (*Cod. Eugen.* fol. 128): *Le Roman du noble Roi Apollonie.* Pero más notable que estas nuevas imitaciones es la novela caballeresca *Appolonius von Tyr landt* en rima *alemana* de nuestro compatriota el erudito médico vienés (*arzt von den puechen,* como él mismo se llama) Enrique de Nemenstadt (v. Hagen y Büsching. *Grundriss*, pag. 206, y Massmann, *Denkm*, pag. 10; á los ya citados pasajes añádase: W. C. Grimm, *Altdädische Heldenlieder, Balladen und Märchen,* Heildeberg, 1811, 8, pág. 470-473); Massmann considera al manuscrito de Gotha de este poema como *único;* la Biblioteca de Viena posee, sin embargo, otros dos de él, á saber: *Cod. nov.* 96 (ya citado en los *Diutiska* de Graff, tomo III, pág. 463, 120 hojas en dos columnas, con iniciales rojas, letras capitales dibujadas en rojo y algunos rasgos en colores, sin sobrescritos) y *Cod. rec.* 2251 hojas, 103-240 (también en dos columnas, con un espacio vacío para las iniciales y sobrescritos en tinta rojizo-amarillenta); los dos son manuscritos en papel, en folio, del siglo xv (*Cod. nov.* 96, escrito en el año 1467); á ambos les falta al principio un par de hojas, y de ambos se ha arrancado un pedazo en la última hoja, de modo que no se puede restaurar el final. Por lo demás, concuerdan con los pasajes impresos del manuscrito de Gotha (v. Jacobs *Beiträge aus den Schätzen d. Goth. Bibl.* tomo II, 2, pág. 281). Debo aquí rectificar un error respecto á la época en que vivió el autor, pues hasta hoy se ha supuesto en general que nuestro Enrique vivió hacia 1400. De dos pasajes de su poema mismo resulta que vivía ya á fines del siglo XIII, y que la época de su vida debe colocarse en las primeras décadas del siglo XIV. Uno de estos pasajes es el epílogo del poema, impreso en la Biblioteca de novelas de Reichard, en que el autor dice que ha recibido el original *latino* (no se sabe por qué Koch, *Grundriss,* t. II, pág. 229, y Docen en el *Museum f. altd. Lit. u. Kunst.*, tomo I, pág. 172, supone un original italiano, sin fundamento al-

chas palabras que ocurren imitadas del francés (1), y hasta la declaración expresa del anónimo autor, que dice en la estrofa primera:

«.................... quería
componer *un romance de nueva maestría,*
del buen rey Apolonio de tiro natural»,

es decir, en estrofas alejandrinas monorimas de cuatro versos, de donde se puede sacar que esta forma, adoptada ya generalmente en el francés meridional y el septentrional en el siglo XIII

---

guno en el poema, y contra la expresa indicación del poeta) del «feliz párroco, señor Niklas de Stadlaw». Este Nicolás se nos presenta como párroco de Stadlau *(ad Sanctum Georgium in Stadelaw)* en documentos de los años 1297-1318 (v. Kirchl, *Topographie von Oesterreich*, tomo XI, pág. 171-172). El otro pasaje *(Cod. rec.* 2251, hoja 193 *recto*, p. 2, verso 7) es el siguiente:

Dy weyle werte das veste
Her pernhart von Krannen neste
Enhat so vil weines nicht
Als mir sein weinzurl gicht.

Este Bernardo de Chrannest aparece como ciudadano de Viena, monedero y dueño de viñedos en Klosterneuburg, en documentos de los años 1304-1332 (v. Hanthaler, *Recens. Archivi Campilil*, tomo I, p. 272-273). Es indudable que la redacción latina sirvió de fundamento en general á esta novela caballeresca que compuso nuestro Enrique «á ruegos de una hermosa dama». (El *Cod. nov.* 96, nombra en su última página á esta hermosa dama: *...rdn der Edlen vesten Frawn... zu Vttendorff*, verosímilmente Wilbirgis de Huttendorff, á la que hallamos en un documento del año 1287, época que concuerda con las fechas precitadas. Véase Schweickhardt, *Darstellung des Erzh. Oesterreich. u. d. E. Wien.*, 1831, tomo II, pág. 285) pero el poeta introduce una porción de aventuras caballerescas, que forman más de las dos terceras partes del conjunto, y que parecen ser de invención propia. Aquí Tharsia propone á su padre *seis* enigmas, sólo dos de los cuales son imitados de la conocida redacción latina. Comp. Hoffmann, v. Fallersleben, *Verzeichniss. d. altdl. Hss. d. K. K. Hofbibl zu Wien.* Leipzig, 1841, 8, V. LXVIII y LXIX, pág. 148-150.

(1) Ya en la poesía de los trovadores se hallan alusiones á esta leyenda, que pueden referirse á una novela de Apolonio compuesta naturalmente en verso ya en época muy temprana en lengua francesa del Norte ó del Sur (comp. Fauriel *Histoire de la poésie provençale.* París, 1846, t. III, páginas 486-487).

para poemas dedicados á leyendas, fué introducida por este poeta en la poesía castellana, y que, por lo tanto, es más antigua que Gonzalo de Berceo y que Juan Lorenzo. Como ya lo ha hecho notar Pidal, tiene la más grande semejanza en cuanto al lenguaje, tono y colorido con el *Poema de Alejandro*, de Juan Lorenzo, y naturalmente debe deducirse, como veremos, que el *Poema de Alejandro* fué compuesto utilizando redacciones francesas de la misma leyenda. En todo caso hay que colocar el poema de Apolonio ya en la primera mitad del siglo XIII, y á él parece referirse la alusión á la «vieja canción» que se pone en boca del rey Alfonso X, y que Alonso de Fuentes y Garibay suponen provenir de este rey mismo (1).

Hace poco se ha hallado un notable fragmento de un poema que debe también de pertenecer á principios ó á la primera mitad del siglo XIII y que ha sido editado por el marqués de Pidal bajo el título de: *Fragmento inédito de un poema castellano antiguo.* (Madrid, 1856, 16 páginas en 16.°) Como este folleto apenas ha entrado en circulación (yo se lo debo á la bondad del señor marqués) y es totalmente desconocido en Alemania, voy á poner aquí el fragmento, así como todo lo esencial de las observaciones de Pidal.

El fragmento fué hallado por D. Tomás Muñoz, archivero de la Real Academia de la Historia de Madrid, en la vuelta de un documento en pergamino del archivo de esta corporación, pergamino que contiene un regalo del abad Pedro, del claustro de Oña, á Miguel Dominici del año 1239 de la era española, esto es, el 1201. La anotación del poema ha debido de ser interrumpida repentinamente, porque falta la última palabra de la línea final.

Está escrito como si fuera prosa, sin división de versos. El

(1) Véase esta «vieja canción» ó este romance *Primavera y Flor de Romances*..., por F. J. Wolf y C. Hofmann; Berlín, 1856, 8, t. I, página 197-198. Compáranse también las notas que Pidal pone á su precitada edición de estos tres poemas en la *Revista de Madrid*, 3.ª serie, t. V, páginas 8-10 (Madrid, 1843, 8.)

señor marqués, dividiéndolo en líneas de versos, lo ha impreso en esta forma (1):

Se queredes oir lo que vos quiero decir,
Dizré vos lo que vi yo e'vos i quedo fablar.
Un sabado exsient, domingo amanescient
Ví una grant vision en mío leio dormient.
Eram' *asemeio*, que so un lenzuelo nuevo
Yacía un cuerpo de un omme muerto,
Ell alma esa fuera *tant* fuert mientra que plera,
Ell alma esent esida, desnuda ca non vestida,
A guisa *dun* ynfant, fazie duelo tangrant.
Tan gran duelo fazie, al cuerpo maldizie,
Fazie un grant de duelo e maldizie al cuerpo,
Al cuerpo dizo ell alma: de ti lievo mala fama,
Tot siempre te maldizré, ca por ti penaré,
Que nunca fecist cosa, que semeias fermosa.
Ni de nog de dia de lo que yo quería,
Nunca fust' a altar por i buena oferda dar,
Ni diezmo ni primicia, ni buena penitencia:
Ni fecist oracion nunca de corazon.
Quando ivas all eglesia, si asentavaste á conseia.
Y facies tos conseyos, e todos tos trebeios.
Apostol ni martir *non* quisist servir.
Jura por la tu tiesta que no curaries fiesta,
Nunca de ningun santo no *guardast* so disanto,
Mas not faran los santos aiuda, mas que á una bestia muda.
¡Mezquino mal *fadado!* tan mal hora fuest nado,
Que tu fu tan rico, agora eres mezquino.
Di, ¿o son los di*neros* que tu mí... estero?
¿O los tos moazaris et melequis,
Que solíes mancar et a menude contar?
¿O son los pala*frés*, que los quendes il lós res
Te solíen dar pora loseniar?
¿Los cavallos corrientes, las espuelas *fe*rientes,
Las mulas bien amblantes, asuveras trarricantes,
Los frenos esorados, los *preta*les dorados,
Las copas d'oro fino, con que veutes to vino?
¿Do son tas vestimentas? ¿ó las tas guarnimentas
Que tu solíes festir e tambien *rescevir*...

(1) Las letras y sílabas subrayadas han sido completadas por él, puesto que el pergamino ha sido cortado en un margen.

Es claro que esto es un fragmento de aquel poema tan común en la Edad Media en todos los idiomas acerca de *la lucha entre el alma y el cuerpo*. (*Dialogus inter corpus et animam* ó *Rixa animi et corporis*, v. Édélestand Du-Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, París, 1843, 8, pag. 217, mío. El Sr. Tomás Wright ha dado á conocer los más de ellos en sus *Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes* (London, 1841, 4, pag. 95-106, y pag. 321-349), editados para la *Camden Society*, y á la vez nos ha dado reseñas de los restantes, entre los cuales la más antigua versión es la anglo-sajona del libro de Exeter, del siglo x. Pero la que más nos importa á nosotros es la anglo-normanda, dada á conocer por completo por el Sr. Wrigt y atribuida á principios del siglo XIII (l. c., pág. 321-333), pues concuerda tanto con ella el fragmento de la versión española, á las veces literalmente, que se puede considerar á ésta como una traducción de aquélla, al paso que se desvía de las latinas conocidas. ¿Puede caber alguna duda de que deba considerarse al anglo-normando como el original? Júzguese por los versos siguientes que corresponden á los españoles y que ponemos aquí por vía de comparación:

Un samedi par nuit, endormi en mun lit,
E vi en mun dormant une vision grant;
Kar ce n'esteit viare, que de suz un suare
Estoit couvert un cors e l'ame eisue fors.
L'ame estoit essue, ce me ert vis tote nue;
En guise d'un enfant, et faisoit dol mult grant,
De petite figure estoit la criature,
E estoit la chaitive tote verte comme chive
Del cors se complainoit, sovent le maldisoit
«Cor» ce diseit l'alme, de toie port male fame;
Mal los dirai de toi, ¡e sai dire de quoi!
Kar una ne fis rien Ki me tornast a bien;
Ne ne gardas ta fei vers Dou ne vers mei;
Ne unc n'eus amor vers Du tu creator
Tu eus grant firté, dount jà n'auras santé,
Cum à l'idropicus, et cum il unques boit plus,
E il greinor sera, jà saoul ne sera!

Ri.
197-ı
ción de ·
nas 8-10

Unques saol ne fus, touz tans voleies plus,
Cum tu plus avoies et tu plus conveiteis,
E che te faiseit riche tous tans qu'i doies vivre.
Ti per et ti veisin aloent à lor fin,
N'en avoies poor, einz parnoieis del lor,
Lor enfanz enplaidoies, et els deseritoies,
Par itel felenie creisseit ta mavautie,
E cum il plus creisseit et ton cor plus ardeit.
Chaitif maleurez, tan mar fustes vos nez!
Dementens que fus vis unques Dé ne servis.
Par devant le morir, fust tens de lui sérvir,
Oras perdu ta vie et la grant mavautie;
Perdu as le tresor de l'argent et de l'or,
Toi meisme as perdu dolent et confondu:
Où sont ore li denier ki tant estoient chier,
Que soleies munbrer et sovent aconter?
Où sont ore li vainel qui tant estoient bel?
Où les copes d'argent por metr'i le pigment?
Où sont ore li ben mantel e li aurien tassel?
Et le vaiers et les gris, et les porpre et lebis?
Où sunt li palefrei, que li conte et li rei
Te soleient doner, por loseinge porter?
Où sunt li bon destrer? Ne pues mais chevauchir,
Remese en taponnée or gesras en la bière;
Jà n'en leveras mais, tout i gesras pugnais.
Où sunt li vestemant, et li bon garnement?

Hasta aquellos pasajes en que la versión española se separa de la anglo-normanda nos prueban que aquella es una especie de extracto, una traducción acortada y en cierto modo españolizada, manera de nacionalizar común en la Edad Media, sobre todo en las traducciones.

Por lo que hace referencia al lenguaje del fragmento español es, según Pidal, «del siglo XIII ó quizá algo anterior». Llama sobre todo la atención sobre las antiguas formas participiales: *exient*, *amanecient*, *dormient*, etc., mientras que ya en el Poema del Cid se introdujeron para expresar esa relación las formas de gerundio, como *lorando*, *catando*, etc. ¿Hemos de ver acaso aquí también influencia francesa?

Esta se nos presenta mucho más indudablemente en la versificación. El original francés está compuesto, lo mismo que el

poema didáctico de Felipe de Than, del siglo XII, en pareados de seis sílabas (1). El poema español consta también de los mismos pareados, cuya medida, en general muy irregular, oscila entre seis, siete y ocho sílabas, aunque los versos eptasílabos son los predominantes, de tal modo, que Pidal ha tomado irreflexivamente éstos como la medida á que el autor procuraba ajustarse, puesto que se decide por la división de las líneas largas en versos cortos, y considera al poema como la obra popular de un juglar, obra destinada á ser cantada ante el pueblo (2).

---

(1) En la edición de Wright del poema de Felipe de Than *(Popular treatises on Science*, etc., 1841, 8), está impreso en general, como aquí, en versos largos; sin embargo de lo cual hay que dividirlo, según sus principios rítmicos, en versos de seis sílabas (com. Diez *Altromanische Sprachdenkmale,* pág. 129, y Du Méril, loc. cit., pág. 90).

(2) Como es importante conocer la opinión de un hombre tan entendido, voy á reproducir aquí sus palabras mismas (páginas 8 y 9): «Pero sea porque el trovador ó juglar que compuso estos versos tuviese más esmero que los demás de su profesión, ó porque le sirviese *de modelo la versificación de una composición francesa* sobre el mismo asunto, que tiene en todo grande analogía y semejanza con la española, como diré luego, lo cierto es que á la versificación de este fragmento le falta poco para estar arreglado á una medida fija. Si suponemos el verso largo con el consonante en el medio, el primer hemistiquio tiene generalmente siete sílabas, contando por dos el final agudo; y el segundo, aunque mucha menos regularidad, suele tener otras tantas; de lo que resulta un verso alejandrino imperfecto con el consonante ó asonante en el medio.

»Si, por el contrario, suponemos los versos cortos con la rima al final, resultará tener cada uno de ellos, por lo común, *siete* sílabas, aunque con las irregularidades propias del estado de rudeza en que se hallaba la versificación. Yo me inclino más á que son versos *cortos* con la rima *pareada*, porque tal era el metro que con preferencia usaban los juglares, según se ve en las Cantigas de Santa María Egipciaca y demás citadas, y en los de Berceo y del arcipreste de Hita. Y ya he dicho que en mi concepto este poema no era más que la forma juglar dada á la leyenda, como se infiere también de sus primeros versos en que el poeta habla con su auditorio, diciéndole:

«Si quieredes oir
lo que vos quiero decir
dizré vos lo que ví, etc.»

Pero los versos de siete sílabas, según la medida española (la de los *versos llanos*, ó femeninos) corresponden á los de seis según la medida francesa (los de metro masculino, que con los femeninos pueden también tener siete sílabas), y el que ocurran tan frecuentemente en los poemas españoles los octosílabos, nos enseña que el oído acostumbrado á esta medida nacional al imitar lo extraño se dejaba arrastrar á las veces por el ritmo indígena. En una palabra, que lo mismo en este poema que en todos los ya citados, el del Cid, el de María Egipciaca, el de los tres Reyes Magos y el de Apolonio, se denuncia el esfuerzo por imitar el modelo extranjero, francés, el de *nueva maestría*, y, por otra parte, la involuntaria intrusión de la forma indígena; pero este poema es en este respecto doblemente notable, porque se puede probar con documentos la influencia que en él ejerció, lo mismo por lo que dice al fondo que á la forma, la poesía francesa septentrional (1).

Por nadie ha sido aún puesta de relieve, ni mucho menos fundamentada mi opinión, acerca de la historia de la literatura nacional española; el cómo y por qué la poesía artística española, ya desde su comienzo siguió en su constitución formal á modelos franceses, y que aun en cuanto á la materia, recibió no poco de allende el Pirineo, si bien lo rehizo conforme á un modo privativo y propio.

Si se pregunta ahora por las causas de esta influencia, he de indicar que poco antes de que la poesía artística castellana entrara en su período de desenvolvimiento, en que el estado de la lengua hizo posible, y el de la sociedad provocó, la expresión literaria, en el curso del siglo XII, esto es, hacia fines del siglo precedente llegó á España y se estableció en ella tal muche-

(1) Hasta el mismo docto Dozy, aunque no puede menos de admitir el influjo de la poesía francesa meridional sobre la castellana, niega obstinadamente y por completo el de la septentrional *(qu'elle était entièrement inconnue en Castille et même en Aragon.)*—Aun después de esta nueva prueba...?

dumbre de caballeros del Norte y del Sur de Francia, caballeros convocados por Alfonso VI de Castilla para la conquista de Toledo, que modificaron no poco con su influencia el lenguaje, la escritura y las costumbres (1). Así es como había en la mayor parte de las ciudades castellanas *barrios* ó *calles de francos;* en los *Fueros* se cita á menudo á los *francos* lo mismo que á los *moros* (por ejemplo, en un documento de Toledo del año 1103, se alude á un «*merino de illos francos*»); así también se decidió en el concilio de León de 1091, que ya no habrían de usarse en adelante en los escritos las letras góticas, sino la «letra galicana»; el mismo arzobispo que era entonces de Toledo, D. Bernardo, era un francés, y favorecía de todos modos la introducción de las costumbres francesas (2); por estos caballeros fran-

(1) Oigamos acerca de esto á un español, que por patriotismo no ha de exagerar esta influencia, el más reciente y más renombrado historiador de España, D. Modesto Lafuente (*Historia General de España*), Madrid, 1851, tomo v, páginas 308-309): «Desde que Alfonso VI tomó posesión de los reinos de León, Castilla y Galicia, fué más frecuente y más íntimo el trato entre asturianos, gallegos, leoneses, castellanos, vizcaínos y aun navarros, mayor la comunicación, y comercio de ideas y pensamientos entre sí. La fama de la empresa de Toledo trajo á España gentes y tropas de Gascuña, de Francia y de Alemania á militar bajo las banderas del rey de Castilla. Multitud de monjes y eclesiásticos franceses vinieron entonces á poblar nuestros monasterios y á regir las más insignes iglesias episcopales. Francesas eran las reinas, y con condes franceses enlazó Alfonso sus hijas. Concedió el rey amplios fueros y privilegios y establecimientos ventajosos á los francos y gascones, y á condes francos se encomendó la repoblación de varias ciudades de Castilla. Con esto no sólo se alteró entonces la liturgia y disciplina eclesiástica, sino que hasta se mudó la forma material de escribir, adoptándose la letra francesa en lugar de la gótica, y copiándose los privilegios y documentos por pendolistas franceses. Así se introdujeron también en el idioma palabras franco latinas, que mezcladas con el lenguaje y dialectos vulgares de los diferentes países de España, produjeron el variado y complexo idioma que vemos aparecer ya formado y con cierta regularidad gramatical en el siglo XII, para irse perfeccionando y puliendo, según la reconquista y cultura avanzaban.»

(2) Comp. Marina: *Ensayo histórico sobre el origen y progreso de las lenguas señaladamente del romance castellano,* en el tomo IV de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*, páginas 34-37. Acerca del influjo de los franceses y en especial del arzobispo D. Bernardo, dice así: «Todo se mudó y

ceses se implantó por primera vez en España la caballería feudal cosmopolita, y los juglares franceses de su séquito traían consigo tanta leyenda *(chansons de geste)* como se mezcló con las mayores epopeyas, y los *clercs* tantos poemas y novelas de aventuras *(Dits et Romans d'aventures)*. Finalmente, hay que tener también en cuenta el influjo que pudo tener la corte poética del rey de Navarra, Teobaldo IV, conde de Champaña, que residía tan cerca de la frontera española y que era él mismo uno de los renombrados troveros. ¿Es, pues, de admirar que también la poesía artística castellana, precisamente en su origen, tan próximo á esta época, se acomodara á los invasores modelos? Queda, pues, resuelto el enigma de por qué abandonó las formas indígenas de la poesía popular, aún no utilizables para tales asuntos, y procuró imitar las extrañas tan ajustadas á ellos, lo cual consiguió tan mal en un principio, precisamente á causa de la heterogeneidad que entre ellas existía, que, como sucede en el poema del Cid, se introduce una duradera lucha de las formas indígenas con las forasteras que á menudo hace ininteligible el ritmo, si exceptuamos la división de los versos en dos (1). El que la poesía artística hubiera elegido para su asunto junto á materia extranjera ó de curso general en la Edrd Media también materia patria, como el Cid y Fernán González,

---

trastornó en España á influjo de los franceses, señaladamente del arzobispo de Toledo D. Bernardo. Los sagrados y venerables cánones de la iglesia de España, su liturgia y antigua disciplina, la política civil y eclesiástica, el orden en los oficios divinos, todo mudó de semblante: todo se alteró, sin excluir el arte de escribir; porque el emperador (Alfonso VII), á instancia de los francos, mandó se adoptara en el reino la letra galicana ó francesa en lugar de la gótica, mudanza que imposibilitando á los españoles la lección de sus antiguos Códigos, influyó mucho en la de la nueva lengua vulgar.»

(1) Estos puntos de vista expresé ya en mi reseña de la obra de Clarus en las *Blätt, f. lit., Unterhalt*, 1850, número 230) y la he repetido aquí casi literalmente; puntos de vista que han recibido del docto y perspicaz editor del *Poema del Cid*, el Sr. Damas Hinard (l. c., pág. XL, mío) no sólo completa aceptación, sino también explanación y aplicación más extensas (á las veces demasiado).

prueba la persistencia del elemento nacional y la influencia continuada de la poesía popular.

El poeta castellano más antiguo, cuya época y nombre podamos establecer con alguna certidumbre, es el eclesiástico secular Gonzalo de Berceo, que floreció á principios del siglo XIII (nacido hacia el año 1198, muerto el 1268) (1). Sus obras llenan todo el segundo tomo de la tan citada colección de Sánchez, y son suficientemente conocidas entre nosotros por extractos que nos ha dado Schubert (*Biblioteca castellana, portuguesa y provenzal*, tomo II, pág. 3-133) y algunas muestras en la *Floresta de rimas antiguas castellanas* (tomo II, núm. 372-378) de Böhl de Faber (2). Contienen loores y milagros de Nuestra Señora, leyendas de santos é imitaciones de la Biblia. En ellas se expresa la otra dirección épica de la Edad Media, la *mística-religiosa*, según tomaba cuerpo como *epopeya de la Iglesia* (3). El juicio de Bouterwek acerca del valor poético de ellas es muy poco favorable y hasta superficial y parcial al parecer. Han juzgado á este poeta en relación con su tiempo Schubert y Böhl de Faber, sobre todo este último, que juzga sus poemas en pocas palabras y con mucho juicio, diciendo (pág. 17, nota): «La cordial piedad de este poema, su sencillez infantil y su amable espíritu le hacen muy atractivo. No le faltan á la lisa y llana exposición expresiones poéticas, sobre todo en la introducción

(1) V. Sánchez, l. c., tomo I, páginas 119-121; tomo II, pág. II y siguiente; tomo III, pág. XLIV y sig.—Bouterwek, que en esto también sigue á Sarmiento, descuidando al más docto y más enterado Sánchez, toma erróneamente á Berceo por un benedictino.

(2) Los traductores españoles de Bouterwek (pág. 122), citan además de los poemas de Berceo, editados por Sánchez, otro manuscrito que se halla en la biblioteca real de Madrid *Sobre los sacrificios del antiguo y nuevo Testamento*: (¿no será acaso el editado bajo el nombre de *Del sacrificio de la misa?*) (*)

(3) V. Rosenkranz: *Gesch. der deutschen Poesie im Mittelalter*, páginas 82 y 161.—Lo que este profundo erudito dice de la formación de la epopeya eclesiástica en la poesía alemana, es aplicable por completo á la española, y, en general, á todas las de los países occidentales.

(*) Es exactamente la misma cosa.—(M. y P.)

alegórica (á los *Milagros de Nuestra Señora* copla 1-46, impresos con el número 372 en la *Floresta*).» Los traductores españoles mismos se ponen de parte de su compatriota (nota G, páginas 118-122), enaltecido como poeta, durante toda la Edad Media, defendiéndolo del autor alemán (1).

Los poemas de Gonzalo están compuestos—con alguna que otra excepción—en estrofas alejandrinas monorrimas de cuatro versos, como el poema de Apolonio, en el cual, según se hizo ya notar, se llamaba todavía á esta forma *nueva maestría*, y por lo tanto había sido aplicada más pronto que en otros casos. A Gonzalo, como sacerdote, le estaba muy á la mano esta forma tan á menudo usada en la poesía eclesiástica popular de aquel tiempo, escrita en latín medio, y él mismo indica sus modelos al llamar á sus poemas, destinados no á ser cantados sino más bien á ser leídos y recitados, ya «prosa», usando el nombre eclesiástico, ya siguiendo á sus predecesores franceses (*dits*, *dictiés*) «decir» ó «dictado». Desde entonces hasta el fin del siglo XIV siguió siendo esta forma la predominante en todos los poemas largos narrativos ó didácticos de la poesía artística castellana. Remito á lo que he dicho respecto al origen, nombre y aplicación de esta forma, con singular referencia á la poesía artística castellana, en mi libro *Ueber die Lais*

(1) Clarus (obra citada, I, pág. 229 y sig.) da un muy buen análisis de la mayor parte de las obras de Gonzalo, juzgándole y comprendiéndole dentro del espíritu de su tiempo, con tanto más tino cuanto que Clarus mismo se pone en el punto de vista místico-católico. Y de hecho respecto á las poesías de Gonzalo, aparte de su importancia literario-histórica y lingüística, para apreciarlas estéticamente es preciso haber conservado el sentido de la ingenuidad creyente de aquel tiempo. Sus poesías se asemejan á un árbol de Navidad, lleno de encanto para un ánimo aun infantilmente creyente; pero que á quien no se halle en tal estado de ánimo le harán sonreir compasivamente ó hallar pesada y despreciable la ilusión piadosa.—Comp. en esto, como en todo, el sólido juicio de Luis Lemcke en el notable *Handbuch der span. Li.* (Leipzig, 1852, 8, Thl. I., s. 68). Ticknor (I, pág. 27-29) juzga las obras de Gonzalo desde un punto de vista sobriamente protestante. Acerca de las fuentes del mismo compárese lo que dice Clarus en el *Magazin für die. Lit. des Auslandes*, 1847, núm. 92.

(Heidelberg, 1841, 8 páginas 257-258 y 304) y á Díez (*Altrom. Sprachdenkmale*, pág. 88) y á Du Méril (l. c., pág. 132).

No hay que admirarse por lo demás de que en los muchos y largos poemas de Gonzalo se interponga á las veces alguna licencia poética, v. gr., estrofas de *cinco* versos; en vez de la rima perfecta, simple *asonancia*, etc., mucho de lo cual, sin embargo, ha de ponerse á cuenta del descuidado copista y atribuirse á la expresión alterada. A las veces sostiene la misma rima en dos estrofas seguidas, y á las veces repite la última mitad ó todo el verso, alterando la colocación de las palabras de la estrofa precedente al principio de la que le sigue, sobre todo en el poema: *Duelo de la Virgen*, y no sin efecto poético *coplas capfinidas* de los provenzales: Sanchez, l. c., página 16.

Este poema, que en general tiene más arranque lírico que los restantes, ofrece además otra particularidad métrica, es á saber, que contiene una cántica de los judíos que guardaban la tumba del Redentor (en Sánchez, l. c., páginas 429-430 en Schubert, l. c., páginas 129-130) que está impresa en estrofas alejandrinas de dos líneas (1) y es lo probable que esté así en el manuscrito, pero que manifiestamente consta de versos más cortos, ajustados al canto en la intención del poeta con un estribillo que repite el coro, como podemos convencernos al punto si se divide la estrofa de esta manera:

Velat, aliama de los judíos,
Eya velar;
Que non vos furten el fijo de Dios,
Eya velar:
Cá furtárvoslo querran
Eya velar:
Andrés é Pedro é Johan,
Eya velar, etc.

(1) Sánchez mismo observa repetidamente que este canto no está compuesto en el mismo metro que las demás estrofas (l. c., t. I, pág. 121) y le llama una «especie de villancico, que parece formado como para cantarlo

Así conservamos versos efectivamente cantables, rimados en pareado (lo cual no es ninguna simple casualidad), con una especie de pie quebrado como estribillo; mientras que por el contrario todos los versos de este canto se cierran no sólo con la misma rima, sino hasta con las mismas palabras, y los alejandrinos, pesados é impropios para el canto, respondían mal al intento del poeta. Pero es además notable este canto en el respecto métrico porque nos procura una clara prueba de que ya Gonzalo se ejercitaba en el verso corto (1) y que, comparándolo con los mencionados poemas, acaso más antiguos, de santa María Egipciaca, de los tres Reyes Magos y de la lucha entre el alma y el cuerpo, nos muestran los versos pareados de seis á ocho sílabas como la forma más antigua de la expresión lírica en la poesía española, cosa que hasta hoy había pasado desatendida en la historia de la más antigua rítmica española, historia aún no suficientemente investigada y no poco importante sin duda (2).

También parecen pertenecer al mismo círculo de la epope-

á manera de letanía, respondiendo el coro ¡eya velar!» (t. IV, pág. VIII-IX.) Ya su título «Cántica» ó «Cántiga» (probablemente según el manuscrito, puesto que Sánchez no ha notado esto) indica una composición destinada al canto. (Comp. Rodríguez de Castro, *Biblioteca esp.*, tom. II, pág. 632 a.)

(1) Sarmiento ha expuesto la sospecha de que Gonzalo hubiera compuesto en verso corto, en apoyo de lo cual cita la traducción española del epitafio latino de Santa Oria, que es lo más probable sea de Gonzalo; considerándola como una estrofa de ocho versos octosílabos. Pero aparte de la suposición, tan sólo probable, de que fuera Gonzalo efectivamente el autor de esta traducción, es de todo punto caprichosa la división de Sarmiento, puesto que de esta manera cada estrofa alejandrina se resuelve en verso corto; Sánchez la ha impreso por lo tanto con razón como una estrofa de cuatro versos (l. c., t. II, pág. 461, comp. ibid., pág. 434). Por el canto citado arriba, que es indudablemente de Gonzalo de Berceo y está manifiestamente en verso corto, nos parece se justifica mejor la suposición de Sarmiento.

(2) Contribuciones muy estimables para esto nos ha dado Martínez de la Rosa en las doctrinales notas á su *Poética* (Obras literarias, París 1827, 8, t. I, sobre todo pág. 160, sig., donde desenvuelve atinadamente la influencia de la música y del canto en el origen y formación de los versos cortos.)

ya eclesiástica los poemas de un anónimo de fines del XIII ó principios del siglo XIV, poemas que concuerdan con las obras de Gonzalo de Berceo en cuanto á la forma métrica y lingüística, si se ha de juzgar por lo que nos dice Sánchez (tomo I, páginas 116-119) que es todavía el único que ha dado noticia de ellos (1). Por este se ha dado á conocer entre los literatos españoles bajo el nombre de el *Beneficiado de Ubeda* y como autor de la *Vida de San Ildefonso y de santa María Magdalena.* No pudo ver Sánchez de la primera de estas leyendas más que un manuscrito que constaba de 505 versos escritos como prosa, también en estrofas alejandrinas de cuatro versos unidos por una misma rima. Nos ha dado su principio y su fin, que voy á reproducir aquí, puesto que ni Schubert en sus extractos de Sánchez, ni Boutervek, ni los traductores de éste, han citado á este poeta. El principio dice así:

Si me ayudare Christo é la Virgen sagrada
Querria componer una faccion rimada
De un confesor que fizo vida honrada,
Que nació en Toledo en esa Cibdat nombrada.

Por la siguiente estrofa final se obtiene la única, aunque escasa, noticia del tiempo en que se compuso el poema, del estado que ocupaba su autor antes de componerlo, y de otras obras suyas completamente desconocidas:

Reynaba Don Alonso quando él lo ficiera,
Fijo de Don Sancho é de Doña Maria:
Estragaban los moros todo el Andalucia;
Pero si él quisiera consejo nos pornia.
Rogar á Jesu-Christo que nos quiera perdonar,
E nos traya aina a paraiso andar,
E los que sin él pugnan confonder,
Por ellos eche Dios el nuestro poder.
E él de la Magdalena ovo enante rimado
Al tiempo que de Ubeda era beneficiado:
Despues quando esto fizo vivia en otro estado.

(1) *La Vida de San Ildefonso,* del Beneficiado de Ubeda, ha sido publicada por Janer en el tomo de *Poetas anteriores al siglo XV*, de la Biblioteca de Rivadeneira.—(M. y P.)

La tercera dirección principal épica de este tiempo, la romántico-caballeresca, está representada por el *Poema de Alejandro Magno* (1). Boutervek se descarta también de este poema con la misma displicencia y ligereza que de los precedentes, mereciendo como merece en más de un respecto que se le tenga más consideración. Es ya notable por la elección del asunto; no canta los grandes hechos de un héroe nacional como el *Poema del Cid* ó la milagrosa vida de algún héroe de la fe, como las leyendas de Berceo; sino la de aquel caballeresco rey de la antigüedad que por sus expediciones confinantes con lo fabuloso, abrió el lejano y misterioso Oriente á los países occidentales encerrados hasta entonces en su sobria actividad dirigida tan sólo á los goces de la vida real más próximos. Este joven héroe osado y aventurero, caballero andante en gran escala, aparece como una figura llegada prematuramente, en el curso de los siglos, única, heterogénea en el antiguo mundo clásico, mundo clásico que le miró con sorpresa y sin comprenderle; figura que estaba en oposición abierta con los empeños políticos de aquel mundo, dirigidos tan sólo á un fin próximo, sensible. La vida de este jóven príncipe, que siguiendo tan sólo su desenfrenada fantasía y su fantástica curiosidad conquistó un mundo; hasta su muerte repentina y enigmática cuando apenas llegaba á la edad viril, precisamente cuando por sus gigantescas y aventureras obras levantábase más sobre lo vulgar, esta vida correspondía por igual al Oriente ávido de maravillas y á los románticos países occidentales de la Edad Media, pueblos que se habían puesto en contacto y excitado de nuevo poderosamente por las tan aventureras y fantásticas cruzadas, y que desde luego echaron de ver la íntima semejanza de ambos sucesos, de tal modo, que comprendieron llenos

(1) En el tercer tomo de la tan citada colección de Sánchez; en extracto en Schnbert, tomo II, pág. 134, sig.—Un pasaje, que no cita Sánchez, de este poema se halla en la *Crónica de Don Pedro Niño, Conde de Buelna*, por Gutiérrez Díaz de Games. Madrid, 1782, páginas 221-223 (en la edición de Sánchez, copla 46, sig.)

de curiosidad las empresas de Alejandro como ningún otro suceso, se las comunicaron unos á otros y las contaron y volvieron á contar de muy diversas maneras. Por esto brillaba ya desde antiguo *Iskender* en los relatos de los indios, de los egipcios, de los persas y de los árabes, coleccionados y exornados acaso ya en época temprana por los griegos alejandrinos; por esto eran las hazañas de Alejandro, convertido en héroe popular cristiano, uno de los asuntos más pronto y más generalmente cantados en la Edad Media occidental, hazañas que saliendo de Bizancio, puente entre el Oriente y el Occidente, fueron festejados por los doctos y los poetas del pueblo de todas las razas románico-germánicas, desde Italia hasta Irlanda, en el bajo latín y en todas las lenguas vulgares (1).

Por esto era la historia de Alejandro de Curcio una de las

---

(1) Acerca de la extraordinariamente rica literatura de las leyendas de Alejandro, se hallarán las necesarias noticias en Grässe: *Die grossen Sagenkreise des Mittelalter* (Dresde, 1482, 2, pág. 435) y en su *Trésor des livres rares et précieux*, etc. (Dresde, 1858).—Dunlop: *Geschichte der Prosadichtung; übers v. Liebrecht*: páginas 183 482, nota 245 250, pág. 545.—Alexander, *Gedicht des 12 Jahrh. vom Pfaffen Lamprecht, Urtext und Uebersetzung, nebst geschitlichen und sprachlichen Erläuterungen, so vie der vollständigen Uebersetzung, des Pseudo-Kallisthenes und umfassenden Auszügen aus den lateinischen, französchen, englischen, persischen und türkischen Alexanderliedern von Dr. Heinrich Weismann* (Frankfurt a. M. 1850, 2, bd, 8). *Die Alexander-Sage bei den Orientalen.* Von Spiegel (Leipzig, 1851, 8).—Véanse contribuciones á la leyenda de Alejandro en el *Zeitschrift deutsch-morgenländischen Gesellschaft Bd.* 9, *Heft* 4.—Goedecke *Deutsche Dichtung im Mittelalter* (Hannover, 1854, 8, S. 873 ff).—Jonckbloet: *Geschiedenis der middennederlandsche Dichtkunst* (Amsterdam, 1852, Thl. II. S. 400 ff).—*Floire et Blanceflor... publ. p. Édéletand Du Méril* (París, 1856, 12, pág. 116-118).—*Recherches sur les hist. fabuleuses d'Al.-le-Gr.* en las *Mélanges d'hist. litt. de Guill. Favre* (Genéve, 1856, vol. II). A las noticias que se dan en estas obras se han añadido últimamente las contenidas en: *Altromanisches Fragment eines Alexander-Romans* en las *Inedita* románicas de Heyse, sacadas de las bibliotecas italianas (Berlín, 1856, 8, S. 1 ff).—*Ueber die Quelle des deutschen Alexanderliedes, von Alfr. Rochat* (en la *Germania* de Pfeiffer, año I, cuaderno 3, pág. 213).—*Légende d'Alexandre-le-Grand au XII siècle, d'après les manuscrits de la bibl. nat. par le comte de Villedeuil*, (París, 1853, 12).—*Konung Alexander*, I, *Udg af Svenska Fornskrift Sällskapet* (Stockolm, 1856, 8).

obras más estimadas y leídas de la literatura clásica ya desde muy temprano en la Edad Media, y la *Alexandreis* de Gualterio de Chatillón se usaba preferentemente para la instrucción en las escuelas doctas de aquel tiempo, y los poemas de Homero, de Virgilio y de Lucano, no sólo se dejaban de lado, sino que eran preteridos (Warton, *Hist. of engl. Poetry*, London, 1824, 8, vol. I, pág. CLXVIII-CLXIX y 137.)

La leyenda de Alejandro no se olvidaba jamás cuando el poeta citaba en alguna ocasión los más famosos relatos de su tiempo, de tal modo, que Chancer pudo decir con razón:

«Alisaundres storie is so commune,
that everie wight that hath discrecionne
hath herde somewhat or al of his fortune.»

(La historia de Alejandro es tan común, que toda persona que tenga discreción se sabe de memoria algo ó todo de su fortuna.)

Por todo lo cual es nuestra Alejandreida española, aparte de su intrínseco valor poético, notable en cuanto se nos aparece como un miembro de esta cadena de leyendas que abrazaba Asia y Europa, mostrándose en ella cómo se reflejaba en la peculiaridad de los caracteres nacionales privativos lo que era común á todos. Se ha equivocado por lo tanto Bouterwek y ha perdido el verdadero punto de vista, desde el cual puede comprenderse lo particular, sobre todo en la literatura de la Edad Media, contemplándola en su conexión universal, al no ver en el poema de que tratamos nada más que una rapsodia rimada falta de todo espíritu hecha, por un fraile ocioso. Sánchez (cuyo juicio reproducen en sus notas los traductores de Bouterwek, sin añadirle opiniones nuevas ó propias) y Schubert, lo han juzgado, es cierto, con mayor tino, pero tan sólo como un fenómeno aislado y sin relación alguna con los demás trabajos acerca del mismo asunto, anteriores y posteriores á él. Considero, por lo tanto, como no cerrada la investigación acerca de este poema, y quiero aquí aportar por lo menos alguna contribución á ella.

Ante todo, por lo que respecta al autor y á la época de la composición de esta Alejandreida, podemos decir que aquél es, según opinión de Sánchez, el eclesiástico Juan Lorenzo Segura de Astorga que escribió hacia mediados del siglo XIII (1). La primera afirmación que está fundada en la copla 1662 y en la estrofa final del poema, es muy verosímil (2). Pero por lo que hace al tiempo de la composición, no se halla dato alguno determinado en el poema mismo (3). Las suposiciones que pueden sacarse del lenguaje y la escritura no son más que aproximadas (4); pero, á falta de noticias más seguras acerca del autor, queda abierto el camino á las conjeturas, camino en que ya entró Sánchez (loc. cit., cap. XVIII XIX). Pero debo confesar que sus fundamentos no me han satisfecho por completo, pues las pa-

(1) Hoy prevalece la opinión que ve en Juan Lorenzo un mero copista de uno de los códices del *Poema de Alejandro* (el que perteneció á la Biblioteca de Osuna, y luego á la Nacional de Madrid). Otro códice recientemente descubierto en Francia atribuye el poema á Berceo: afirmación destituida también de valor crítico.—(M. M. y P.)

(2) Sin embargo, Amador de los Ríos, en la *Tabla alfabética de los autores*, etc., que acompaña á su edición de las obras del marqués de Santillana (Madrid, 1852, 8, pág. 614, Gaufredo), atribuye á Jofre García de Loaysa, arcediano de Toledo, que vivió bajo los reyes Fernando III y Alfonso X de Castilla y escribió una *Crónica de España* en lengua castellana, el haber sido también autor del *Poema de Alejandro*, cuyo manuscrito original, procedente de la biblioteca del marqués de Santillana, y hoy en poder de su descendiente, el duque de Osuna, ha visto el señor de los Ríos; pero en su *Historia crítica de la lit. esp.* no desenvuelve el fundamento de su opinión.

(3) Tan sólo la copla 1637 parece contener un dato de esta especie: sólo los números que en ella se dan como años del mundo, dan de algún modo, por combinación cronológica, un resultado en cierta manera verosímil, de tal modo, que Sánchez supone que ha habido errata en el único manuscrito que ha podido utilizar.

(4) Así es como Capmany (loc. cit., t. I, pág. 11), que es autoridad tan competente como Sánchez en este respecto, concede, fundándose en el lenguaje, mayor antigüedad al poema. Es además notable el poema como el único monumento antiguo de alguna extensión que esté escrito en dialecto leonés (comp. Diez: *Grammatik des roman. Sprachen*. Th. 2, Ausg. 5. 100).

labras (*cabrones-pepion*) á que concede tanta importancia, podían haber sido elegidas por el autor tan sólo á causa de la rima; por lo menos necesitaba éste, lo mismo que los demás fundamentos que aduce, no excluir por completo otra conjetura que me atrevo á aventurar sin osar darla más que por una simple suposición. Cuenta el poeta (copla 2352-2360) que habiendo alcanzado Alejandro el colmo de su fama por la dominación de toda el Asia, le enviaban embajadores á Babilonia los pueblos todos de Africa y de Europa, para darle pruebas de su voluntaria sumisión. Como sería muy prolijo contarlos todos, tan sólo cita nominalmente Marruecos, España, Francia, Alemania y *Sicilia*, es decir, aquellos que para un español eran más próximos ó más notables. Entre ellos es muy significativo Sicilia, y mucho más significativo por el modo como el poeta habla del rey de aquella región:

«El sennor de Cecilia (1) que Dios lo bendiga.»

¿Es de creer que el poeta aluda así á Federico II (hasa 1250) ó á su sucesor en la casa de Hohenstaufen (hasta 1266), puesto que al primero se le consideraba sobre todo como emperador y al último como usurpador? ¿Se referiría acaso con tan piadoso deseo al universalmente odiado Carlos de Anjou (hasta 1282)? ¿No es acaso verosímil que invocara la bendición de Dios sobre uno de los señores de la recién elegida casa de Aragón (desde 1282), sobre un príncipe español; y que citó la Sicilia precisamente porque estaba unida en lazo estrecho con España? Si

(1) Es cierto que también en la copla 1750 se habla de un «regno de Cecilia». Aquí, á pesar de las nociones geográficas horriblemente trastornadas, se alude sin duda á *Escitia*, que es el país nombrado en el pasaje de Gualterio de Chatillon que sirvió de modelo á nuestro poeta, nombre que, si Sánchez ha leído bien, fué estropeado en «Cecilia», sea por descuido del poeta español, sea por ignorancia del copista. Pero este país no podía ser citado aquí como ya completamente subyugado; antes bien, se deduce claramente de todo el contexto que aquí bajo «Cecilia» se entiende Sicilia, que en el antiguo español se escribía comúnmente de este modo.

no doy demasiada intención á este pasaje, se debe deducir de él que el poema fué compuesto á fines del siglo XIII (1).

Por lo que hace á la otra cuestión de hasta dónde puede tener este poema pretensiones de originalidad, es supérfluo hacer notar que no se puede hablar entre los poetas de la Edad Media de una traducción de estricto sentido (2); tan sólo se pregunta si en cuanto al plan y el modo de tratarlo no se atiene tan puntualmente á alguno de los poemas de Alejandro anteriores ó coetáneos á él, que pueda ser considerado como una imitación de éste. Se pueden dividir muy bien los poemas de este ciclo en dos clases: una, que puede llamarse la de los *occidentales*, es más moderada en la invención, sin sobrecargar lo ya novelesco en sí con mostruosos prodigios. Se atiene más á los modelos antiguos clásicos, siendo Curcio su fuente principal. Puédese considerar como representante de esta clase á Gualterio de Chatillon, á quien siguen, por ejemplo, B. Ulrico de Eschenbach, Jacob de Maerlant, los *Alexandri Magni Saga* islandeses, en prosa, etc. La otra clase, que por su empeño en introducir á todo trance lo maravilloso y extraordinario puede con razón llamarse *oriental*, denuncia ya por esto mismo su origen (egipcio-pérsico) y sus fuentes principales, para los poemas de los países occidentales, son ante todo el llamado *Pseudo-Callistenes*, ó su parafraseador latino *Julio Valerio*. A esta clase pertenecen *Qualichino d'Arezzo*, entre los alemanes *Rodolfo de Montfort* y *Seifrit*, y la mayor parte de los poetas *franceses*, á

(1) Apenas hace falta decir que no puede presentarse como argumento en contra el anacronismo, pues es cosa sabida de todo el mundo que los poetas medioevales entretejían á menudo con relatos de la más remota antigüedad referencias á sucesos de su época. Más importante sería la objeción fundada en el lenguaje, si tuviéramos más punto de apoyo para juzgar de él en estos tiempos por la distinción de las décadas, las diferencias de los dialectos y la expresión condicionada por la materia y el punto de vista individual. Comp. las razones que Clarus, I, 274, aduce contra mi suposición.

(2) Comp. el prólogo de Benecke á su edición del *Wigalois*. Berlín, 1819, páginas 16-17.

los que siguen los *ingleses*, entre los alemanes *Lamprecht* y el autor de la novela, en prosa, de Alejandro. También el autor del *Poema de Alejandro* pertenece indudablemente á la última clase, pues si bien cita muchas veces, y siempre con singular estimación, á Gualterio de Chatillon (á quien llama *Galter*, *Galente*, copla 225) y *Galant* (copla 1452) si es que no es esto una torpeza del copista) como el fiador de lo que dice, y hasta una vez cita, aunque muy alterado, un verso de éste en su lengua original (copla 1639), y le toma á todas luces por modelo en muchos pasajes, sin embargo, ha demostrado Sánchez (loc. cit., páginas 22-24) que se aparta de él considerablemente, ya en la ordenación, ya en la manera de tratar el asunto, de modo que, respecto á esto, se le puede tener por *original*. Tan solo, por lo tanto, entre los poetas de la *otra* clase, á los que, como ya se ha dicho, pertenece por su carácter, hay que buscar el modelo que imitaba. Varios pasajes corroboran innegablemente la suposición de que debió de servirse de un poema *francés*, es á saber: ó la *Alejandreida* de Lambert Litors y Alejandro de París ó de Bernay (1); sin embargo de lo cual, una detenida comparación de ambos poemas (el francés está ahora publicado en la biblioteca de Stuttgart. *Li Romans d'Alexandre, par Lambert Litors et Alexandre de Bernay*, p. p. Henri Michelant, 1846-8) prueba que si bien el español ha tomado, sin duda alguna, no pocos rasgos del francés, tanto en la colocación de los sucesos como en muchas particularidades, se diferencia tanto de éste que, en total, no se le puede considerar

(1) Habla en favor de esta afirmación, sobre todo el pasaje (copla 291-297) en que Alejandro, apenas arribado su ejército á Asia, nombra *pares* á *doce* de sus primeros vasallos, por consejo de Clito y Tolomeo (son notables las palabras: «Una cosa de nuevo queeriemos que feciesses»). También en el precitado poema francés establece Alejandro, por consejo de Aristóteles, los doce pares, ya antes de su expedición guerrera contra el rey Nicolás; nombre este de *pares* que se había usado ya en otros poemas españoles. Se ve, por este ejemplo, que si bien el español imitaba aquí á los franceses, procuraba por otra ordenación y por pequeñas alteraciones ocultar estas imitaciones. A menudo, sin embargo, concuerda literalmente con ellos.

como imitación de él. Lo mismo sucede con los demás poemas franceses, por lo menos en cuantos me son conocidos. Así, por ejemplo, la *Alejandreida* de Alberico de Besançon, que se conocía (hasta por el fragmento de Heyne) tan sólo por el trabajo de Lamprecht, tiene otra marcha esencial y un fin enteramente otro. Así, en Tomás de Kent (*Li Romans de tote Chevalerie*, véase *Notices et Extraits*, tomo v, páginas 121 y siguientes), la fabulosa historia del padre propio de Alejandro, el rey egipcio *Nectanebo*, y la aventura en el templo de Júpiter Ammon ocupa un muy importante pasaje, cuando, por el contrario, nuestro español rechaza la primera conseja, como una calumnia desvergonzada, con un par de palabras (copla 19-20), y cuenta la segunda de un modo enteramente diverso y propio suyo (copla 1118-1135) (1). Los demás poemas franceses que conozco, ó son más modernos que el español ó tienen por asunto otros sucesos que forman sólo una continuación de la vida de Alejandro (por ejemplo, *Le Testament d'Alexandre; La Vengeance de Alexandre*, etc.) Podría, pues, preguntarse tan solo, si no han servido de modelo á nuestro español la *Alejandreida* de Qualichino di Arezzo (1236) (2), ó quizá las fuentes mismas el *Pseudo-Calístenes*, ó *Julio Valerio*, ó alguno de los que hicieron epitomes de

---

(1) Nuestro poeta parece que no ha tocado toda esta leyenda más que de paso, haciendo esto adrede, como Gualterio de Chatillon y Lambert Litors, para no manchar la fama de su héroe haciéndole provenir de origen ilegítimo y no de matrimonio. El español se cuida sobre todo de la pureza de sangre. La mayor parte de los demás poetas que han tratado esta materia, pensaban menos tierna y cristianamente sobre este punto, cosa de que se cuidaron todavía menos, como es natural, las fuentes orientales-bizantinas. De las indicaciones de nuestro poeta se saca, sin embargo, que no le era desconocida esta leyenda. En general, se distingue de los demás por la pureza de su sentido moral; así, por ejemplo, trata con mucha delicadeza la chocante aventura con la reina de las Amazonas, *Calectrix* (copla 1699 y siguientes; en Gualterio, *Thalestris* siguiendo á Curcio), y pasa en silencio la de la muchacha del bosque. (*Histoire litt. de la France*, tomo xv, páginas 173-174.

(2) La *Alejandreida* de este poeta sigue en gran parte á *Julio Valerio*, ó más bien el arreglo posterior latino de ésta, el *Liber Alexandri Magni*.

éste. Pero á esto puede responderse decididamente que no. Pues á pesar de que en lo principal, y en muchas particularidades, el español, lo mismo que los demás poemas de Alejandro compuestos en Occidente, concuerda, como es natural, con estas sus comunes fuentes, se ha de buscar la originalidad en casos como éste, (en que la materia está dada y pronta, por tradición trasplantada y recibida), en la concepción propia y la ordenación de la materia, ó en la elección y adición de particularidades de propia inventiva; y resulta así la diferencia entre el poema español y las fuentes greco-latinas, tan grande, que no puede pensarse en un estrecho encadenamiento con éstas, y mucho menos en una imitación propiamente dicha, en el único sentido que aquí podemos dar á esta palabra (1).

Como resultado de esta investigación comparativa he deducido que el autor del *Poema de Alejandro* sacó su materia y muchas particularidades *inmediata* y *próximamente* de los poemas que acerca del mismo asunto habían escrito Gualterio de Chatillon y los franceses Lambert Tors y Alexandre de París, aunque no se pueda determinar en qué pasajes siguió al uno y en cuáles al otro; que fuera de éstos tomó también algunos rasgos de otros poemas de este ciclo ó de las leyendas oralmente trasplantadas (2); pero que lo mismo en la concepción y orde-

(1) Toda esta materia de las fuentes del poema, ha sido tratada muy á fondo y con precisión suma por Alfredo Morel-Fatio en su excelente memoria *Recherches sur le texte et les sources du «Libro d' Alexandre»*, impresa en la *Romania* (1874). Sus conclusiones, sin embargo, no modifican en lo sustancial las de Wolf, aunque marcan de un modo detallado y categórico lo que el autor español tomó de la *Alexandreida* latina de Gualtero, del poema francés de Lambert li Tors y Alejandro de París, de otro poema sobre el mismo asunto de que solo quedan fraguentes, compuesto por el clérigo Simón; de la *Crónica Toyana* y de otras fuentes secundarias.—(M. M. y P.)

(2) El mismo cita, como ya he notado, á Gualterio de Chatillon como una de sus fuentes; pues el presentarse como secuaz de un poeta *latino* tan afamado entonces, no podía menos de dar más peso y credibilidad á su relato sin perjudicar á su fama. Hace notar además expresamente que ha seguido otras fuentes; así, dice, por ejemplo (copla 1935-1936), que va á

nación del conjunto, que en la explanación y hábil enlace de las particularidades y por la adición de invenciones propias muestra tanto carácter peculiar, que no puede negársele originalidad, en cuanto aquí puede hablarse de ella.

Entre las adiciones propias de nuestro poeta que no he hallado en ninguna otra Alejandreida, es muy digna de atención, v. gr., el largo episodio (copla 317-717) en que Alejandro cuenta á sus compañeros toda la historia de la guerra de Troya; asunto conocidamente muy del gusto de los poetas de la Edad Media y costumbres de aquel tiempo, aunque cita el poeta á «Omero» como autoridad en que se apoya. Tenemos también la descripción, acomodada á la superstición medioeval, de la piedra preciosa de las cercanías de Babilonia (copla 1307-1330) y de sus propiedades y fuerzas místico-simbólicas (compárese sobre esto lo que dice Busching en el *Museum f. altd. Lit. und Kunst, bol.* II, pág. 52 y siguientes, y Eraclio, editado por Nessmann, Zuedlinburg, 1842, 8, páginas 468-473. Apéndice). Tampoco deja pasar nuestro poeta ocasión de traer á cuento

---

describir la segunda lucha de Alejandro con Poro y los muchos sucesos maravillosos de este combate, aunque Gualterio no diga nada de ello. Así empieza el relato de la famosa travesía de Alejandro con la siguiente notable é ingeniosa declaración (copla 2141):

«Unas facianas suelen *las gentes* retraer :
Non yaz en escrito é es grave de creer
Si es verdat é non, yo non he y que veer;
Pero no lo quiero en olvido poner.»

Aquí parece referirse expresamente á leyendas populares orales, aunque estas leyendas las habían tomado algunos de los ya citados arreglos griegos y latinos y los más de los poetas, sobre todo Alexandre de París. No puede resistir, antes de contar el fin de su héroe, al deseo de recoger por lo menos algunas de las extraordinarias aventuras de Alejandro, por ejemplo, la del ave *Fénix*, la de los árboles adivinos, la de la travesía aérea con los grifos, etc., «que escritas fallamos» (coplas 2305-2306), y hace notar que si fuera á dar cuenta de todas iría demasiado lejos. Estas provienen no de Gualterio sino de Alexandre de París y de todos aquellos poetas que seguían las leyendas orientales.

sus eruditos conocimientos en geografía, historia, mitología, astronomía, historia natural, etc., y á las veces acude no ya sólo á la Biblia, y ésto á menudo, sino también á escritores clásicos de la antigüedad (v. gr., además de «Omero» á «Oracio» en la copla 1712 y á Ovidio, sin nombrarlo, en la copla 2226, etc.) Por esto, dice, con su punto de amor propio, ya en la entrada de su poema (copla 2):

«Mester trago fremoso, *non es de ioglaría*,
Mester es sen peccado, *ca es de clerecía*.»

Es también notable el relato tratado más circunstanciadamente en esta Alejandreida española (copla 1937-1957) de cómo llegó Alejandro á los desfiladeros cáspios, y allí, en una hondonada entre las montañas, que no tenía más que una sola entrada y salida, halló al numeroso pueblo de los judíos, de los cuales habla el poeta, como español neto, con mucho desprecio, pero no sin verdad ni sin humor, describiéndolos así:

«Omes son astrosos de flacos corazones,
Non valen pora armas quanto sennos cabrones,
Dastrosa mantenencia, son astrosos varones,
Cobdician dineruelos más que gato polmones.»

Cuando Alejandro se enteró de la suerte de este pueblo, y que sus restos, escapando á la muerte y al cautiverio, por mandato de Dios y á causa de su deslealtad contra los preceptos de éste, estaban desterrados y encerrados en aquella inaccesible garganta, halló esta sentencia altamente justa y deseó que los judíos permanecieran allí hasta el fin del mundo. Para contribuir por su parte á que se cumpliera este su deseo, mandó cerrar el único paso con argamasa. Sin embargo, dudando de la duración de una obra levantada por mano de hombres, invoca la ayuda de Dios, quien oye su ruego, aunque era un gentil:

«Movioronse las pennas cada una de su partida,
Soldaronse en medio, fue presa la egida.»

Allí se quedan encerrados hasta el fin del mundo, y entonces serán libertados y puesto en angustia el mundo entero (1). Así como en esta leyenda el poeta, como español que era, se refiere á los judíos que conocía de cerca, así también cuando habla del Africa, cita con preferencia á Marruecos y no olvida poner en relación su patria con el héroe de su poema, v. gr., el proyecto de Alejandro de conquistar también España (copla 2298) y su sentencia, que expone con ingenuo orgullo nacional, de que entre todos los pueblos de la tierra los españoles eran los mejores (copla 2445):

«Quando vieno en cabo terminó su sciencia,
Que eran Espannoles de meior contenencia.»

Por otra parte, como ya he dicho, no he podido hallar referencia alguna á la historia política del tiempo del poeta, al revés de lo que sucede, por ejemplo, en los poemas franceses y aun en el de Gualterio de Chatillon; pero sí algunos pasajes que nos suministran datos notables respecto de la historia de las costumbres locales; como, v. gr., la salida satírica del poeta sobre los vicios y corrupciones propias de los diversos estados, en la cual fustiga el suyo propio, el de eclesiástico, con verdadero humor y tan agudamente como los restantes (copla 1655-

(1) En las leyendas orientales de Iskender se halla una análoga, sólo que en ella en vez de los judíos es el pueblo de Gog y Magog de quien se trata (v. el *Rosenol* de Hammer, parte I, pág. 287-291). Hállase también una confusa y casi ininteligible alusión á esta leyenda en el *Liber Alexandri magni* (Strasburg, 1494. Fol. Hoja f. 2 *recte)* y la novela italiana en prosa de Alejandro (Venecia, 1477, 4. Hoja I, 2 *verso).* En Seifrit y Qualichino se cita esta leyenda más circunstanciadamente, apareciendo los judíos junto al pueblo de Gog y Magog, como raza emparentada con la de éstos. El autor de la Alejandreida inglesa, refiere también esta leyenda al pueblo «Magogas, Gogas, Taracountes» y otras inventadas naciones bárbaras, sin mencionar á los judíos, y enlaza la sujeción de estas gentes á otra leyenda, propia suya (v. Weber *Romanc*, vol. I., pág. 248-259; y la nota, vol. III, páginas 321-327, que contiene una amplia indicación sobre las distintas versiones de esta leyenda.)

1669). En general muestra nuestro poeta un juicio sano y un sólido sentido moral, que á las veces se expresa con toda ingenuidad (1), aparte de algunas ideas erróneas fundadas en las opiniones de su tiempo.

Si se considera el *Poema de Alejandro* en relación con las ya citadas creaciones poéticas de la literatura española, nos hallamos con que no tiene aquella grandiosa naturalidad, aquella verdad íntima y comprensiva, aquel espíritu nacional del *Poema del Cid*; ni aquella sencillez piadosa y conmovedora que sólo puede brotar de las profundidades de un ánimo creyente y que se abandona á la fe, como las leyendas de Gonzalo de Berceo; pero no es menos digno de atención, por su espíritu caballeresco en especial, espíritu común á todas las naciones de aquellos tiempos, por el matiz nacional, y la concepción y el colorido románticos de un asunto que excitaba poderosamente el interés de todos los pueblos de la Edad Media y por la manera peculiar y privativa con que lo trata desde un punto de vista local. En el *Cid* se nos presenta sobre todo el *español como tal*, en *Gonzalo de Berceo* el *español como cristiano católico-romano* y en el *Poema de Alejandro* como *miembro de la caballería aventurero-romántica*. Este es, en general, el triple proceso evolutivo de la remota Edad Media: el *pueblo*, la *iglesia* y la *caballería*, y la poesía no es otra cosa que el reflejo espiritual de tal proceso. Tenía, pues, que hallarse en la literatura española un representante de la última dirección, como la tercera parte esencial del arco de punto gótico, y la Alejandreida, como tal representante, merece ya, sin otra razón, un lugar importante en aquella literatura. Además de lo cual tiene también un valor *científico*, puesto que su autor era sin duda alguna un hombre muy docto para su tiempo, que, como ya hemos visto, aducía en toda ocasión sus conocimientos, de tal modo, que su poema nos presenta atendibles aclaraciones respecto al estado de las

(1) Comp. el juicio y reseña del contenido de esta Alejandreida en Clarus, I, pág. 279 y siguientes.

ciencias en el siglo XIII, en todas partes en general y en España muy singularmente (1).

Hasta aquí no he hecho otra cosa que ocuparme en las relaciones del *Poema de Alejandro* con el resto de las literaturas de la Edad Media y de España, punto totalmente pasado por alto por Bouterwek, sus traductores y repetidores, y tocado nada más que á la ligera por otros.

El juicio respecto á su valor poético en sí y por sí, á su lenguaje y su versificación, puedo ahorrármelo puesto que por lo que hace al primer punto, ya Schubert (l. c., páginas 135-142) lo ha tratado suficientemente apreciándolo muy bien, y en lo que se refiere á los dos últimos, Sánchez, por una parte (l. c., páginas XXXIII-XXXVIII), los ha tratado agotándolos, y por otra tendría yo que repetir aquí acerca de ellos lo mismo que hice notar con referencia á Gonzalo de Berceo (2). No puedo, por otra parte, pasar en silencio otra notable peculiaridad de esta Alejandreida. Me refiero á las dos cartas consolatorias que Alejandro moribundo dirige á su madre Olimpias, que van incluidas en el manuscrito entre las coplas 2468 y 2469, pero que Sánchez, como están escritas en prosa, las ha dejado para imprimirlas detrás del poema. Estas, como uno de los pocos monumentos de la prosa española de tan tempranos tiempos, son altamente notables, y se distinguen muy ventajosamente por

---

(1) A este propósito dice Quintana (l. c., p. XX) con razón, comparando á nuestro poeta con Gonzalo de Berceo: «Juan Lorenzo, al contrario, se eleva más con su asunto, y manifiesta una instrucción tan extensa en historia, mitología y filosofía moral, que hace de su obra *la más importante de cuantas se escribieron en aquella época.*»

(2) Apenas es necesario hacer notar que los *alejandrinos* no recibieron su nombre, ni de esta Alejandreida española *en particular*, ni del poeta francés Alexandre de París, como algunos quieren; pero sí puede sostenerse y afirmarse con seguridad que lo tomaron de su aplicación á los poemas de Alejandro *en general*; poemas muy extendidos y renombradísimos, aunque es versificación la de los alejandrinos que la encontramos ya en poemas épicos más antiguos, (v. gr. en el *Roman du Rou* de Robat Wace, 1159. Comp. *Hist. litt. de la France*, tomo XV, páginas 126-127 y Wackernagel: *Alfranzös. Lieder u. Leichs*. Basel, 1846, 8, pág. 177.

la nobleza de los sentimientos, las imágenes elevadas y vivas y la fuerza y elegancia del lenguaje. Ellas solas bastarían para darnos una prueba de que no le faltaban á Juan Lorenzo dotes poéticas de concepción y exposición, y para asegurarle un puesto permanente en la literatura española. Para que el lector se persuada por sí mismo de que no se aventura nada al hacer esta afirmación, podemos poner aquí por vía de prenda, un par de pasajes de la segunda de estas cartas, completamente inadvertidas por Bouterwek (1). Dicen así:

«Madre, oit la mi carta, é pensat de lo que hy á, é esforciatvos con el buen consorte é la buena sofrencia, é non semeiedes á las mugieres en flaqueza nin en miedo que an por las cosas que lles vienen, assi como non semeia vostro fijo á los omes en sus mannas é en muchas de sus faciendas; y madre, ¿se fallastes en este mundo algun regnado que fue ficado en algun estado durable? ¿non veedes que los arboles verdes é fremosos que facen muchas foias é espessas é lievan mucho fruto, en poco tiempo quebrantanse sus ramos, é caense sus foias é sus frutos? Madre, ¿non veedes las yerbas verdes e floridas que amanecen verdes é anochecen secas? Madre, ¿non veedes la luna que quando ella es más complida é más luciente, estonce le vien el eclipsis? Madre, ¿non veedes las estrellas que las encubre la lobreguera, é non veedes las llamas de los fuegos lucientes é ascondidos, que tan aina se amatan?... Madre, se alguno por derecho oviesse de llorar, pues llorase el cielo por sus estrellas, é los mares por sus pescados, é el aer por sus aves, é las tierras por sus yerbas, é por cuanto en ella ha; é llorase ome por sí, que es mortal, é que es muerte, é que mengua su tiempo cada dia, é cada hora. Mas, ¿porque ha ome de llorar por

(1) Estas cartas, de procedencia oriental (como probó Zacher en su *Pseudo Callistenes*), no tienen más relación con el Poema de Alejandro que haber sido copiadas en el mismo códice por referirse al mismo héroe. Hállanse tambien en la compilación castellana *Bonium ó Bocados de Oro*.—(M. M. y P.)

pérdida? Fasces que era seguro que antes que la perdiesse de lo non perder, é vinol cosa porque non cuidasse (1).»

Acaso al mismo autor, pero por lo menos é indudablemente al mismo ciclo pertenece el poema que el marqués de Santillana en su notable carta cita bajo el título de *Los Votos del Pavón* (2), pues también en francés hay un poëma del mismo nombre *(Le Voeux du Paon)*, que forma con sus ramas *(branches)* una continuación de la Alejandreida (3), y el marqués de Santillana nombra al español inmediatamente después del *Poema de Alejandro*. Mas esto es todo lo que de él sabemos, pues el poema mismo no ha sido hallado hasta hoy. Es tanto más valedera la conclusión que damos de que sea una imitación del poema francés del mismo nombre, cuanto que en las versiones greco-latinas no se halla semejante continuación (4).

Si consideramos ahora la poesía artística española al terminar su primer siglo (esto es, desde los monumentos de media-

(1) La segunda de estas cartas se halla también en Capmany *Teatro histórico-crítico de la elocuencia esp.* (tomo I, páginas 18-19) y en los apéndices á la traducción española de Bouterwek.—Es notable que en el llamado *Iskender,* Alejandro dirige á su madre poco antes de morir escritos semejantes; hasta con los mismos pensamientos y palabras (v. Hammer *Rosenöl*, parte I, páginas 286-287), circunstancia que no ocurre en ninguno de los poemas occidentales de Alejandro que conozco, como no sea en este español. También están indicadas expresamente estas cartas consolatorias de Alejandro moribundo á su madre en la *Historia de las dinastías*, de Abul-faradach, y el mismo consejo que aquí dirige Alejandro á su madre, para consolarla (es á saber, preparar un gran banquete, al que sólo puedan asistir gentes *perfectamente felices*) y con el mismo resultado (que no encuentra *ninguno* que vaya á él) se ve citado por nuestro poeta al final de la primera carta (V. Abul-Pharajius: *Hist. Dynastiarum*... ed. Ed. Pocock Oxoniae, 1663, 4, p. 62 de la traducción latina.) ¿No significa esto que utilizó *inmediatamente* fuentes orientales?

(2) Sánchez, l. c., tomo I, páginas LVII y 99-100.

(3) Véase *Catalogue de la Vallière,* tomo II, páginas 161-164, y *Notices et Extraits,* tomo V, pág. 118.

(4) Fuera de este poema español y del escocés, citado por Weber, y al cual considera éste también como una imitación del francés, no he hallado en ningún otro idioma neo-europeo versión alguna sobre este asunto, por lo menos citada con este nombre.

dos del XII, hasta aquí citados y que han llegado á nosotros, hasta los de la segunda mitad del siglo XIII), se nos presenta, siguiendo el mismo proceso evolutivo de todas las demás literaturas medioevales, en una triple dirección épica. Este hecho, probado según creo por la precedente exposición, contradice por sí mismo la afirmación de Bouterwek de que «una historia documentada de la poesía española no puede empezar con toda propiedad sino con la mención de los méritos literarios del rey Alfonso X el Sabio». De esta manera aparecería la literatura española bajo una luz falsa desde antes de este rey hasta él, y se saltaría sin justificación alguna por encima de una sección esencial, los fundamentos de su proceso evolutivo nada menos, para la cual no faltan, como hemos visto, documentos, y de este modo, sin necesidad alguna y contra todo lo natural y analógico, y, por lo tanto, no con toda propiedad, empezaríamos con una época en que se había entrado ya en el segundo estadio, el de la literatura didáctica. Este punto de orientación, ó más bien el advenimiento de esta nueva dirección, fué en general acentuado considerablemente por Alfonso X. Se reconocen generalmente, se les da la debida importancia y han sido expuestos repetidas veces los grandes merecimientos de este docto rey para con la literatura de su patria; han sido puestas de relieve con gran diligencia por literatos, ya españoles, ya extranjeros, las numerosas obras propias de él y las que se hicieron por su mandato ó bajo su dirección y con su cooperación (1). Puedo, por lo tanto, limitarme aquí á

(1) Bouterwek cita tan sólo algunas de ellas, y no bien; pues es erróneo el dato de que tradujera la Biblia al castellano é hiciera que le añadiesen una *paráfrasis de las historias bíblicas*. Tan sólo esta última, emprendida bajo su mandato, y como *principio de una historia general*, existe en manuscrito. Los traductores españoles de Bouterwek han dado (pág. 122) una noticia más completa y exacta. Compárese además, fuera de los conocidos y más antiguos escritos de Nicolás Antonio, Mondéjar, José Vargas, Ponce, etc., á Sánchez (l. c., tomo I, páginas 148-170); Rodríguez de Carte (*Biblioteca esp.*, tomo II, páginas 625-689); Mendivil y Silvela (*Biblioteca selecta de lit. esp.*, tomo IV, páginas 615-624); *Ocios de españoles*

mencionar su inmediato influjo sobre el desenvolvimiento de la poesía artística española.

Alfonso se ensayó como poeta en la lírica y en la didáctica. Entonces estaba la lengua castellana todavía casi sin formarse para la expresión lírica; pues si hubiera cumplido algo en este respecto la poesía popular, habría Alfonso creído ciertamente que debía imitarla. Era, por el contrario, la poesía provenzal, introducida en Portugal por Enrique de Borgoña (1), la dominante en este tiempo en toda la parte occidental de la Península, como antes lo había sido en las fronteras orientales y en Aragón, por lo cual el romance gallego, lo mismo que el lemosín-catalán (ambos más emparentados con el provenzal que el castellano), estaba más formado, sobre todo para las manifestaciones de la lírica, elemento propio de la poesía provenzal. Pero Galicia estaba hacía algún tiempo unida en un todo político con Castilla. Si se tienen á la vista estas relaciones, ha de ser menos chocante el fenómeno de que los mismos poetas castellanos de aquel tiempo compusieran sus poemas líricos en el dialecto gallego (2). De hecho los poemas líricos, de los que se

---

emigrados (tomo v, páginas 84-94); *Repertorio americano*, (Londres, 1827, 8, tomo III, pág. 67 y siguientes), y Clarus, I, 335 y siguientes *(a)*.

(1) Esta afirmación histórica es enteramente arbitraria. Poco ó nada se sabe de positivo sobre los más remotos orígenes de la escuela poética de Galicia, pero más verosímil parece que la difusión de la lírica provenzal se debiese en primer término á la gran corriente de la peregrinación á Santiago.—(M. M. y P.)

(2) Así me parece, por lo menos, que hay que explicar el pasaje de la famosa carta del marqués de Santillana (en Sánchez, l. c., tomo I, pági-

(a) No enteramente erróneo el dato relativo á la traducción de la Biblia por mandato del Rey Sabio. Realmente la mayor parte del texto bíblico figura en la *Grande et General Estoria*, y de seguro estaría lo demás si esta compilación histórica se hubiese acabado ó hubiese llegado íntegra á nuestros días.

Por lo demás, el estudio crítico de las obras del Rey Sabio se ha renovado por completo desde la fecha de este libro de Wolf, merced en primer término á los trabajos de Amador de los Ríos (tomo 3.° de su *Historia Crítica de la Literatura Española)*, y á las sucesivas publicaciones de los *Libros del saber de Astronomía*, por la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de las *Cantigas de Santa María*, por la Academia Española, y otras varias, sin olvidar la importante monografía de D. Juan Facundo Riaño, acerca del texto y fuentes de la *Crónica General*.—(M. M. y P.)

puede decir con seguridad que fueron compuestos por Alfonso mismo, están escritos en dialecto gallego (1).

Con mucho, sería más importante para la historia de la poesía castellana otra obra de esta especie, conocida bajo el título

---

na LVII), en que da noticia de la poesía castellana; y después que ha enumerado los poemas *épicos* y *didácticos* en dialecto *castellano*, continúa así: «E *despues* fallaron esta arte que mayor se llama, é el *arte comun*, creo, en los Reynos de Galicia é Portugal; donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias mas que en ningunas otras regiones ni provincias de la España se acostumbró; en tanto grado que non *ha mucho tiempo qualesquier decidores ó trovadores* destas partes, agora *fuesen Castellanos Andaluces, de la Extremadura, todas sus obras componian en lengua Gallega ó Portuguesa.*» Se deducirá la consecuencia que adoptamos, sobre todo, si se compara con este texto lo que sigue, en que habla de los poetas gallegos, portugueses y castellanos de Alfonso el Sabio, que eran, en general, poetas *líricos* al gusto de los trovadores, mientras que ha nombrado al arcipreste de Hita y á Ayala (del siglo XIV ó XV) junto al *Libro de Alexandre* y á los *Votos del Pavón* (del siglo XIII). Así parece arreglarse del mejor modo la disputa entre Sánchez y Sarmiento acerca de cuál es más antigua, si la poesía castellana ó la gallega. (V. Sánchez, l. c., p. 132 sig., y página 192 sig.) Compárese también lo que dice Bellermann: *Die alten Liederbücher der Portugiesen* (Berlín, 1840, 4) y mis observaciones sobre este punto (que aquí volverán á ser reimpresas); de donde resulta que Alfonso, como poeta *lírico*, perteneció más, sin duda alguna, á la poesía cortesana galaico-portuguesa, pero que puede también ser considerado como precursor de la galaico-castellana.

(1) Es, á saber, sus *Cantigas*, que Nicolás Antonio cita bajo el título *De los loores y milagros de Nuestra Señora.* (Biblioth. vet. II, 80, nota.) Se han conservado varios manuscritos de ellas. (V. Rodríguez de Castro, l. c., pág. 631 sig., donde se dan muestras de ellas, así como en Papebroch: *Acta vitae S. Ferdinandi.* Antverpiae, 1684, 4, pág. 321 sgg.; Terreros y Pando: *Paleografía esp.*, p. 72 sig.; Ortíz de Zúñiga: *Anales de Sevilla*, página 36 sig. y 116 sig., y Argote de Molina: *Nobleza de Andalucía;* Sevilla, 1588, hoja 151 sig.) En la traducción española de Bouterwek (grabado 2) hay un facsímile del códice toledano de estas *Cantigas*. Que Alfonso hubiera compuesto antes otros poemas, y poemas *profanos*, es cosa que resulta de un pasaje del prólogo á las *Cantigas*, pasaje en que dice:

«................. é ar
Querreime leixar de trobar desi
Por outra dona, é cuid' á cobrar
Por esta quant' en as outras perdí.»

de *El Libro de las querellas* (1), y de la cual se tiene comúnmente por autor al mismo Alfonso, si se hubieran conservado de ella más que dos octavas, y si se hallara para atribuirla á Alfonso una fuente más positiva que la vaga noticia de D. José Pellicer (en su *Información de la casa de Sarmiento*, hoja 22) á que no hacen más que suscribir los demás.

Estas elegías del viejo y abandonado Rey sobre la infidelidad de sus vasallos, están en lengua castellana y escritas en aquella versificación que los españoles llaman «coplas de arte mayor». Pero precisamente la intrínseca excelencia del lenguaje y de la versificación, el que ésta se halle en estrofas y versos que con toda certeza se desarrollaron en época posterior, y la gran diferencia entre este y otros poemas que provienen sin duda alguna de aquel tiempo, hacen muy sospechosa la suposición de que sea su autor Alfonso (2) y nos obligan más bien á suponer que son una fabricación del siglo xv.

Con no mucha mayor probabilidad se atribuye á este rey un poema didáctico acerca del arte de hacer oro, bajo el título de *Libro del Tesoro ó del Candado* (3). Está igualmente en dialecto castellano, en parte en la misma versificación que el pre-

(1) Quintana (*Poesías selectas castellanas*. Introducción, p. xxv) dice respecto á éste en comparación con otros poemas del mismo tiempo: «Parece que hay la diferencia de un siglo entre versos y versos, entre lengua y lengua, y lo más raro es que para encontrar coplas de arte mayor que tengan igual mérito, así en la dicción como en la cadencia, es preciso saltar casi otros dos siglos, y buscarlas en Juan de Mena.» En casi todas las colecciones de poemas españoles se hallan impresas las dos estrofas, únicas conocidas, de este poema.

(2) Editado completo por primera vez por Sánchez (l. c., tomo i, páginas 152-159) y después de éste en la *Biblioteca castellana*, de Schubert, tomo i, páginas lvii-lxiii, y también en la traducción española de Bouterwek, páginas 124-129.

(3) Es muy dudoso que haya existido nunca *El Libro de las querellas*, no mencionado jamás por ningún escritor de los tiempos medios. En cuanto á las dos octavas de arte mayor citadas por Pellicer, manifiestamente son apócrifas, como lo prueban su lenguaje y versificación. Y quizá se falsificaron más tarde de lo que Wolf supone, y sean una de las innumerables invenciones del mismo Pellicer.—(M. M. y P.)

cedente, y en parte en versos octosílabos. Es obra conocida ya y juzgada por Bouterwek (1).

De todo lo dicho hasta aquí se deduce que la influencia *inmediata* de Alfonso sobre el desenvolvimiento de la poesía castellana ejercida por sus propias poesías no se ha de llevar demasiado lejos; pero que, á pesar de esto, es muy verosímil haya que reservarle el mérito de haber enriquecido el arte poética castellana y preparado su aptitud para la expresión lírica mediante la introducción, y el empleo definido y regular de los versos *cortos* de la poesía popular y erudita junto á los pesados alejandrinos, hasta entonces casi dominantes (2). Sobre todo se le juzgará atinadamente como poeta y se le pondrá en su verdadero lugar en relación con el arte poética de Castilla, cuando se le considere como precursor de aquel período en que, bajo D. Juan II, llegó á predominar en Castilla la poesía cortesana provenzal, poesía para la cual él, fuera de las relaciones de lugar y tiempo arriba indicadas, debía mostrar una singular preferencia por su elevada posición, y, por lo tanto. no sólo procuró aclimatarla en su patria con sus propios cantos en habla gallega, sino que también se esforzó en ello llamando á su corte y favoreciendo con empeño á los trovadores, razón por la cual fué festejado muchas veces por éstos como uno de sus principales protectores (3). Hallaron, sin embargo, poco

(1) Amador de los Ríos, que todavía defendió la autenticidad de las *Querellas*, demostró en cambio ampliamente el carácter apócrifo del *Libro del Tesoro*. Véase uno de los apéndices del tomo 3.º de su *Historia Crítica*. – (M. M. y P.)

(2) Comp. Martínez de la Rosa, *Obras literarias*, tomo I, páginas 162-163. En el artículo de la *Enciclopedia* de Ersch-Gauber dedicado á este rey, se le llama equivocadamente «el primer poeta en lengua castellana». Se le atribuye además el *Poema de Alejandro*, etc., así como la parte de este artículo que trata de la actividad literaria de Alfonso está hecha con medios antiguos y faltos de toda crítica. Es, por lo tanto, casi inútil tal artículo.

(3) Comp. Sánchez, l. c., páginas 168-170. Diez: *Die Poesie der Troubadours* páginas 61 y 75, sig. y su *Leben und Werke des Troubadours,* Zuvickan 1829, 8, páginas 331, 482, 518, 572, 581 y 591.—Ticknor, I, 39.

reconocimiento y poca imitación en aquel tiempo en Castilla estos esfuerzos y aun el ejemplo del rey, y corrió todavía un siglo hasta que la dirección lírica según el modelo de la poesía cortesana provenzal, llegó á ser allí predominante; en parte, por estar aún poco preparado el lenguaje castellano, y los poetas de este círculo obligados por la necesidad á servirse durante largo tiempo todavía de un dialecto extraño, quedando, por lo tanto, sus cantos como algo extraño al pueblo, cosa que además hería el celoso orgullo de los castellanos que estaban políticamente más altos que los gallegos; y en parte, porque esta dirección no había hallado aún un punto medio ó foco, ni en el sobresaliente genio de un individuo ni en el ejemplo, que diera el tono, de una corte brillante, pues ni como poeta ni como rey valía en este respecto Alfonso (1). Pero en otro respecto parece haber obtenido éxito el ejemplo de este rey, en cuanto desde este tiempo los reyes castellanos, los príncipes de sangre real y los grandes del reino no consideraron como in-

(1) Se pueden, por lo descubrir, señalar en Alfonso los primeros acentos de aquel arte y poesía cortesana líricas que se desarrollaron más tarde, pero no se le puede tomar por un poeta, por cuya eficacia se hubiera fundado una *nueva época*. Tampoco se puede aceptar la división de Maury, que cierra con Alfonso la primera época de la más antigua poesía castellana (*Espagne poétique*, París, 1826, tomo I, páginas 49-50) puesto que el espíritu de la misma siguió esencialmente el mismo hasta los tiempos de Juan II, si bien ya antes algunos ensayos aislados habían preparado y anunciado la renovación de este tiempo. Los traductores españoles de Bouterwek procuran contradecir en una nota (3) la afirmación de este último de que «la historia de la poesía española (mejor, castellana) fué pobre en nombres de poetas hasta fines del siglo XIV», nota en que ellos cuentan los trovadores catalanes y aragoneses que florecieron en el siglo XIII, sólo que en una historia de la poesía castellana tan sólo puede hablarse de éstos en cuanto ejercieran algún influjo mediato sobre su formación, cosa que se muestra por primera vez en toda su fuerza en los tiempos de don Juan II *(a)*. Así es que considero como más acertado diferir la mención de estos poetas, pasados totalmente en silencio por Bouterwek, hasta la introducción á la segunda época.

(a) Conocido el *Cancionero de Baena*, hay que adelantar algo este desarrollo de la poesía cortesana de los trovadores castellanos que realmente coincide con el advenimiento de la casa de Trastamara.—(M. M. y P.).

digno de ellos el ensayarse como escritores y se presentaron abiertamente como poetas. Ya el hijo é inmediato sucesor de Alfonso, el belicoso Sancho IV el Bravo, que fuc en otras cosas completa antítesis de su padre y su más acérrimo enemigo le imitó en esto, ensayándose también como escritor.

Concluyó en el año 1293 (era de 1331), es decir, dos años antes de su muerte, una obra filosófico-moral, que contenía, en cuarenta y nueve capítulos, reglas de vida para su hijo el rey Fernando IV *el Emplazado* (1). Al hijo de este último, Alfonso XI *el Bueno*, se le tiene generalmente por autor de una crónica rimada en lengua española, y aunque esta suposición sea muy dudosa (2), le corresponde indisputablemente

(1) Véase Rodríguez de Castro, Bibliot. Esp., t. II, páginas 725-729. Esta obra, que no existe más que manuscrita *(a)* tiene por título: *Castigos para bien vivir ó documentos que dió el Rey D. Sancho el Bravo á su hijo el Rey don Fernando el IV.*—Castro, en la obra primeramente citada, ha presentado el contenido de todo un capítulo, según un manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, y otro capítulo entero como prueba. La juzga así: «Es obra de filosofía moral: está escrita en estilo sencillo, y confirmada toda su doctrina con textos de la Sagrada Escritura y autoridades de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia y las de filósofos antiguos.»

(2) Comp. Sánchez, l. c., t. I, páginas 171-177, que, con mejor crítica que Nicolás Antonio y Sarmiento, hace muy verosímil el origen de esta falsa suposición. En él, lo mismo que en la *Biblioteca castellana* de Schubert (t. I, pág. LXVIII-LXXIII), y en la traducción española de Bouterwek están impresas las treinta y cuatro redondillas que contienen la descripción de una victoria obtenida por las tropas de Alfonso XI sobre los moros, redondillas sólo por estas impresiones conocidas é insertas primeramente por Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía* (lib. II, cap. 74).—Sánchez las considera compuestas antes del siglo XV, y tan sólo por esta circunstancia muy dignas de atención. Amador de los Ríos, en sus *Estudios históricos, polít. y lit. sobre los judíos de España* (Madrid, 1848, 8.°, pág. 50), cita como autor de esta crónica rimada á *Rodrigo Yáñez.* Acerca de las obras en prosa compuestas por orden de Alfonso XI, v. Bouterwek *(b).*

(*a*) El libro de los *Castigos y Documentos* ha sido publicado por D. Pascual de Gayangos en el tomo de *Escritores en prosa anteriores al siglo XV* de la *Biblioteca de AA. Españoles.*—(M. M. y P.)

(*b*) Las redondillas á que se alude, publicadas por Argote de Molina, forman parte del *Poema* ó *Crónica privada*, de Alfonso XI, escrita por Rodrigo Yáñez, (si es que no la tradujo del gallego), publicada en 1865 por D. Florencio Janer.—(M. M. y P.)

el mérito de haber dado ocasión á que se compusieran muchas obras en lengua castellana, contribuyendo de este modo al cultivo de su idioma patrio. También aquel *Juan de la Cerda*, á quien el marqués de Santillana, en su famosa carta cita, en primer lugar, entre los poetas castellanos que siguieron á Alfonso el Sabio, podía muy bien ser, según la probable opinión de Sánchez (l. c., tomo I, páginas 177-178), un descendiente de este rey por medio de su hijo mayor, D. Fernando de la Cerda, y haber vivido á mediados del siglo XIV, si bien no se halla en ninguna otra parte noticia acerca de él. Pero quien sobresalió con mucho sobre todos por su actividad como escritor y por su influjo literario, fué el infante D. Juan Manuel (muerto en 1347) descendiente también de Fernando III (el Santo) de Castilla. Por desgracia, la prensa no nos ha dado á conocer más que una obra suya, no impresa hasta mediados del siglo XVI, pero en la biografía de este príncipe, que precede á esta su obra, nos da su editor, el docto historiador y conocido también como poeta, Argote de Molina, noticia de las restantes y numerosas obras del mismo infante, ya en prosa, ya en verso. Hay que deplorar el que documentos tan preciosos para la historia de las costumbres y de la literatura en España, sigan siendo un tesoro cerrado, lo mismo que otros muchos, por una inconcebible incuria, y que acaso muchos otros se hayan perdido por completo. Esta, hasta hoy única obra (1)

(1) Sevilla, 1575, y Madrid, 1642, 4. Ambas ediciones pertenecen, aun en la misma España, á las mayores rarezas. Recientemente han aparecido reimpresiones de ellas en Suttgart, 1839, 8, por A. de Keller; y en Barcelona, 1853, 8 (como parte del *Tesoro de autores ilustres)*, editada por Milá y Fontanals. Las dos son reimpresiones de la primera edición, pero sólo la de Barcelona contiene los dos tratados de Argote de Molina («sobre la poesía castellana» y «Sucesión de la casa de los Manueles»), y además de esto, y el ya citado fragmento de la crónica rimada de Alfonso XI y una muy buena introducción á la vida y obras del infante, redactada conforme á las más recientes investigaciones. También poseemos traducciones completas del conde Lucanor, una alemana por el barón de Eichendorff (Berlín, 1840, 8), y otra francesa de Puibusque (París, 1854, 8). Esta última está hecha sobre el manuscrito de Madrid, da los capítulos en su orden

dada á conocer, es el *Conde Lucanor* (1). Bouterwek ha desconocido por completo el carácter y la relación de este libro con la literatura nacional y las demás literaturas coetáneas.

---

primitivo y uno más que la impresión antigua (impresión también según el original recién hallado en el manuscrito de Madrid), juntamente con una introducción que contiene una circunstanciada biografía del princip- y un tratado *Sur l'introduction de l'apologue d'Orient en Occident*, y con noe tas históricas y literarias á cada uno de los relatos y algunas disertaciones al final.—Comp. acerca de esto el notable ensayo de Lemcke en las *Blätt. f. lit. Unterhalt*, 1857, W.°, 16, y el del señor profesor Benfey en la *Gölting Anzeig*, 1858, gt. 32, con ajustadas observaciones acerca de las fuentes del conde Lucanor. Mucho más completas que las indicaciones dadas por Puibusque acerca de las fuentes é imitaciones de los apólogos en el conde Lucanor, son las de Félix Liebrecht (primero en el *Neuen Jahrb. d. Berlin. Gesellschaft f. Deutsch. Spr.*, Berlín, 1850. Bd. VIII, páginas 196-200, y después en su traducción de Dunlop, pág. 501, nota 383, pág. 543 y siguientes).—Noticias bibliográficas acerca de las obras del infante se hallarán en Ticknor y sus traductores españoles (I, pág. 55 y siguientes, y II, pág. 667 sig.) Comp. también el análisis del contenido del conde Lucanor en Clarus, I, páginas 357-397; y Roscoe *The Spanish Novelists* (London, 1832, 8, vol. I, pág. 3 y siguientes). El conde Lucanor lleva también en el manuscrito el título de *Libro de Patronio*, tomado de otro personaje de él, el consejero del conde Lucanor, que es quien interrogado por éste le cuenta todas las historias, fábulas, etc., y que acaso es idéntico al que aparece como compañero del infante en el manuscrito del *Libro de los Exemplos*. Los traductores españoles de Ticknor (II, 670-673), citan con esta ocasión un manuscrito hallado por ellos, el *Libro de los Exemplos ó de los gatos*, de principios del siglo XV á juzgar por su escritura, pero por el lenguaje aún más antiguo, y presentan una prueba de ello (que contiene una versión del conocido cuento *Las Cornejas*, en Grimm, 107, y en Wuk Steph. Karaschitsch, *Cuentos populares de los serbios*, núm. 16), que hace muy de desear el que se edite esta notable colección de apólogos.

(1) Casi inútil parece advertir que hoy afortunadamente conocemos y tenemos impresos la mayor parte de los libros de D. Juan Manuel. En el tomo de *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, de la Biblioteca de Rivadeneyra, dió á conocer D. Pascual de Gayangos *El Libro del Caballero et del Escudero*, *El Libro de los Estados*, *El Libro Infinido* ó *Libro del Infante*, el *Libro de las tres razones*, el *de* la *Asunción de Nuestra Señora*, y completó además el texto de *El Conde Lucanor* con las partes 2.ª, 3.ª y 4.ª El *Libro de la Caza*, omitido en esta edición, ha sido impreso después por D. José Gutiérrez de la Vega en su *Biblioteca Senatoria*, y con más corrección por S. Baist. Grä-Hemberg ha hecho una nueva edición crítica de *El Caballero y el Escudero*.—(M. M. y P.)

Pues dice: «No se debía esperar en un libro español del siglo XIV un tan sano entendimiento práctico, una dignidad de carácter tan poco presuntuosa, vestidos con una forma tan sencilla, aunque anticuada, pero después de todo, no desprovista de ingenio... Pero no se halla ni rastro de novelesca exaltación en el conde Lucanor. En todos sus rasgos denuncia el libro al caballero hombre de mundo y al conocedor de las gentes, sin ensueños de ninguna clase.» Con este último juicio estoy conforme, pero la expresión, «forma anticuada», no tiene valor alguno en ningún respecto, puesto que con ella se designa de un modo totalmente erróneo el origen de esta obra y su enlace con la dirección de su tiempo. Se acercó más al verdadero punto de vista Sismondi cuando puso en parangón al *Conde Lucanor* con el *Decamerón*, si bien no puso en claro el común origen de ambas obras, y su aparición, casi coetánea, como expresión de una dirección del tiempo, expresada con toda fijeza. Me refiero, al decir esto, á aquella introducción y aceptación general de la materia y la forma orientales en las literaturas del Occidente. Pues ya hacía un par de siglos que estaba en uso aquella forma oriental, una serie de apólogos, cuentos y relatos, y que se utilizaba para revestir las reglas de la sabiduría ó de la prudencia, forma que por mediación de las lenguas del Asia Menor, y de la griega y la latina, se había abierto camino á Europa desde su tierra natal, la India (*Panchatantra, Sendebar*) (1). Las cruzadas habían contribuido, como es natural, á su mayor difusión en los idiomas patrios, y ve-

(1) Comp. Hüllmann: *Städtewesen des Mittelalters*, parte IV, páginas 185-221.—Görres: *Die deutschen Volksbücher*, pág. 154 y siguientes.—Weber: *Metrical Romances*, Edinburgh, 1810, 8, vol. I. Introduction, pág. LVII.—Ellis: *Specimens of early engl. metrical Romances,* London, 1811, 8, vol. III, pág. 3 y siguientes.—*Göttinger Anz.*, 1830, Sb., 170-172, pág. 1700 y siguientes, y 1843, Sb., 73-77.—Loiseleur de Longchamps: *Essai sur les fables indiennes* (París, 1838, 8).—Se espera una obra muy comprensiva acerca de este asunto del prof. Benfey.—Comp. Du Méril: *Poésies inédites du moyen-âge précédées d'une histoire de la fable ésopique* (París, 1854).

mos alguno de estos cuentos ó fábulas, aprovechados é imitados á menudo por los troveros.

Ya á principios del siglo XII escribió un judío converso español *(Petrus Alphonsi, Disciplina clericalis*, 1106), una colección semejante, en cuanto al contenido y á la forma, según el modelo oriental (de inmediato origen arábigo, obra que quizá un siglo más tarde fué traducida por segunda vez en francés del Norte *(Le Castoiement d'un père à son fils)*. En el siglo XIV se hizo á menudo uso en el púlpito de este modo de enseñar, y para ayuda de ello surgieron colecciones apropiadas en lengua latina (una de las más antiguas es la *Gesta romanorum)*. Era, pues, una acción natural del gusto del tiempo expresado de ese modo concreto, y la satisfacción de una necesidad natural, el que ya en el mismo siglo, unos después de otros, con corto intervalo, y en los diferentes países, se ejercitaran en esta forma de apólogo oriental hombres de espíritu y de talento, cultivándola en sus idiomas patrios para la consecución de fines morales y políticos. Pero más tarde sirvió de puro solaz y á menudo de frívolo pasatiempo de los ociosos. De este modo adquirió arraigo en la literatura occidental un género de instructivo entretenimiento, que tanta afición ha despertado hasta el mismo día de hoy. Este me parece ser el común origen del *Conde Lucanor*, del *Decamerone* y de los *Canterbury tales*. La numerosa serie de imitaciones en todas las lenguas de la Europa culta, entre las cuales imitaciones han alcanzado renombre y permanente aprecio las de Boccacio y Chaucer, muestran con cuánto aplauso y éxito fueron acogidas y cuánto influyeron estas obras. Me parece que el *Conde Lucanor* es un libro no menos digno de atención en lo que respecta á la historia de la literatura que el *Decamerón* y los *Canterbury tales*, y que será apreciado en lo debido si se le considera respecto á su origen y á sus relaciones con las demás obras de esta forma. Es innegable que por la seriedad y dignidad de la exposición, por la subordinación del todo al fin principal de la enseñanza y el adorno del entendimiento también á este fin enderezado, por su sentido

sentencioso y la tendencia estrechamente moral, se atiene muy de cerca á los modelos orientales, y singularmente á las ya en época muy temprana traducidas al español, *Fábulas de Bidpai (Hitopadesa)* (1).

¿Quién podía explotar las fuentes más inmediatamente que D. Juan Manuel, que en trato múltiple con los árabes españoles y conocedor perfecto de su idioma, podía conocer la forma y el espíritu del Oriente por intuición viva (1)?

---

(1) Véase Sarmiento: *Memor. para la hist. de la Poesía y Poetas Esp.*, pág. 339 y sig.—D. A. Pellicer: *Ensayo de una Bibliot. de Traduct. Esp.* Madrid, 1778, 4.°, pág. 156 y sig., y Rodr. de Castro, *Biblioteca Esp.*, tomo I, páginas 636-638.

(1) Esta relación del *Conde Lucanor* con la literatura europea en general, y su significativa posición en la de España en particular, la ha puesto de relieve mejor que nadie Lemcke en su ya citado ensayo acerca de la traducción de Puibusque. Según lo que él ha puesto en claro «el apólogo indio, en su viaje á Occidente, arribó primeramente á España», y, sin duda alguna, «tenemos en el *Conde Lucanor* un mediador *directo* entre el espíritu oriental y el occidental, sobre todo un término medio entre la serie de colecciones de apólogos del Oriente y la de los del Occidente, término medio que sobrepuja con mucho á sus predecesores por la originalidad y libertad del modo de tratar su asunto». Hace también notar que es esencial el considerar todos los ejemplos dados como apólogos en el *Conde Lucanor* como «ejemplos que ilustran una moraleja», y tener en cuenta la relación del que enseña con el instruído, relación característica que en él se conserva aún en toda pureza, al paso que más tarde (v. gr., en las literaturas francesa é italiana), se introduce la separación del relato (novelle) y de la moral (fábula ó apólogo en sentido propio). Añade también: «Este proceso (el de separación) fué más lento en España. Pues precisamente aquella dirección didáctica del espíritu oriental, como producto de la cual hay que considerar el apólogo, habíase comunicado á los españoles por su largo y próximo trato con los árabes más perfectamente que á los habitantes de otro país cualquiera, dirección que forma desde los tiempos de Alfonso X, hasta acabarse el siglo XV, un rasgo sobresaliente del arte poético español, y que se muestra, no sólo en un número relativamente grande de poemas didácticos, sino también en la invasión una tendencia dogmática en todos los demás géneros de literatura. En consonancia con esto vemos el cuento ó narración, que entra por primera vez en la literatura española con el *Conde Lucanor,* aparecer bajo el vestido del legítimo apólogo, que no conoce diferencia alguna de materia, en la fábula de animales, anécdotas,

Que esta no es una suposición meramente plausible, lo prueba, aparte de la forma, el asunto de los relatos, una gran parte de los cuales se deriva inmediatamente de las leyendas moras (1), ó de los escritos de los orientales (2). Pero, no sólo

---

chistes, etc., y que no es más que un medio enderezado al fin de la enseñanza.

El docto marqués de Pidal cita en su introducción al «Cancionero de Baena» (p. LXXI), otra colección de apólogos, originarios del Oriente y en lengua española, que coloca, si no antes, por lo menos en la misma época que el *Conde Lucanor;* y puesto que me es completamente desconocido el libro, voy á transcribir la noticia que de él da el marqués:

«El libro llamado «Bocados d'oro, el qual hizo el Bonium Rey de Persia.» Tal es el título completo de este singularísimo libro, que viene á ser un extracto de la doctrina de los sabios antiguos del Oriente, contenido en la narración de lo que sucedió al Bonium cuando fué á la India «por buscar la sapiencia». El traductor ó compilador del libro, en su forma actual, era ciertamente cristiano, como se ve en la invocación á Jesucristo y á la Virgen que está al principio; pero en todo el resto de la obra ni una sola vez se mientan los dogmas cristianos ni se alude á ellos. Su lenguaje es como del siglo XIII ó XIV. Se conocen hasta cuatro ediciones: Salamanca, 1499; Toledo, 1510; Valladolid, 1522 y 1527 *(a).*»

Y en la nota que sigue al «Cancionero de Baena» (l. c., pág. 701) se halla la noticia de que la Biblioteca nacional de Madrid contiene una traducción española en un manuscrito que procede del siglo XV, de la *Historia septem sapientium,* bajo el título de:

«Novella que Diego de Cañizares, de latín en romance declaró y trasladó de un libro llamado *Scala Cœli.*» Con la nota: «Es la historia vulgar intitulada *De los siete sabios de Roma (b).*»

(1) Por ejemplo, capítulos 1, 11, 14, 19, 39 y 45.

(2) De éstos cito, además de las fábulas, algunos cuyas fuentes puedo determinar, como: Cap. 7 (comp. Benfey en los Göting. Anz. 1857, página 318); cap. 13 (comp. «Las Mil y una noches», historia de Scheich-Schahabedin, según los siete sabios maestros turcos, y la relación con las visiones indias, en Benfey); cap. 24 (comp. igualmente, pág. 145 y siguientes del *Jardinero, su hijo y el asno,* según los siete sabios maestros turcos); cap. 29 (comp. lo mismo, parte 4.ª, *Historia de los cinco her-*

(*a*) Aunque el *Bonium* contenga algún apólogo (especialmente el del prólogo que en el fondo es idéntico al de *Calila y Dina*), no es propiamente colección de apólogos sino de sentencias y máximas morales.

(*b*) Esta versión del *Libro de los Siete Sabios* ha sido publicada recientemente por el Sr. Paz y Melia en el tomo de *Opúsculos literarios de los siglos XV y XVI* impresa por la Sociedad de Bibliófilos Españoles.—(M. M. y P.)

en cuanto á la materia y la forma, sino también en cuanto al estilo y la construcción sintáctica está formado el *Conde Lucanor* sobre los escritos de los árabes, según el juicio del docto Conde (1). Por otra parte, hay en este libro muchos relatos que se hallan ya en poemas más antiguos ó coetáneos del Occidente, y que demuestran existir una fuente común. Varios pasaron inmediatamente de ellas á las posteriores obras occidentales de esa clase (2). Forma, pues, el término medio

---

manos del barbero; y «Calila et Dimna...», publ. por Silvestre de Sacy: París, 1816, 4.º, *chap. X, le Moine et la Belette*, páginas 216 y 219 del texto arábigo. También los modelos de la famosa fábula de Lafontaine *La laitière et le Pot au lait);* cap. 37 (comp. *Cardonne, Mélanges de lit. orient.*, t. I, pág. 78 y siguientes, según el árabe de Ahmed Ben Arabschah; y «Petrus Alfonsi, *Disciplina clericalis*, ed. F. W. V. Schmidt.» Berlín, 1827, 4.º núm. 2.º y 3.º, juntamente con las notables notas del docto editor); cap. 40 (comp. Cardonne, l. c., pág. 68, según Ibn Arabschah, y la crítica de Schmidt de la *historia de la ficción*, de Dunlop en el «Wien Irab, t. XXVI, pág. 41); cap. 46 (comp. de la nota de Schmidt á la *Disciplina clericalis*, XIX, pág. 141-142). Es muy verosímil sea este mismo el origen de muchos otros.

(1) *Historia de la dominación de los árabes en España*, t. I. Prólogo, pág. 20. Compárense también sobre los pasajes arábigos del *Conde Lucanor: Athenæum français,* 1853, núm. 29, pág. 457. Véase también el notable juicio de D. Eustaquio Fernández de Navarrete en su «Bosquejo histórico sobre la novela española», que precede al t. XXXIII de la «Biblioteca de autores españoles», «Novelistas posteriores á Cervantes» (p. XXI).

(2) Comp., por ejemplo, cap. 7 con el Papa Amys de Stricker (en el *Koloczaer Codex,* poema en antiguo alemán, Perth, 1817), versos 509-804; cap. 29, fuera de las imitaciones citadas por Liebrecht, pág. 502, la aún por nadie mencionada «Farsa de Mofina Mendez» de Gil Vicente (Obras, Hamburgo, 1834, t. I, pág. 115); cap. 48 (la misma relación se halla también en el antiguo poema alemán: *Salomón* y *Morolf,* en Hagen y Büsching *Deutsche Ged. des Mittelalters,* parte I, pág. 55-56, versos 917-1008, pág. 95. Tal vez lo sacó nuestro español de la misma fuente, que: «La vida y fábulas del clarísimo y sabio fabulador Ysopo», etc. Anvers, en casa de Juan Steelsio, S. A. 12.º, *fábulas colectas del diablo y de la mala vieja,* XVII, fol. 128, v.º (una redacción semejante, como la de nuestro Stainhöw, de las colecciones de fábulas latinas, que bajo el nombre de Esopo eran tan gustadas en la Edad Media, en las que, como supone muy bien Schmidt en su edición de la *Disciplina Clericalis*, se tomaron muchos relatos de Petrus Alfonsi. En la precitada edición se halla también,

entre los orientales y los occidentales, y puede, por lo tanto, pretender un significativo lugar en la historia de la literatura general. Paso por alto los grandes merecimientos en lo referente al cultivo del idioma castellano de D. Juan Manuel, cuyo *Conde Lucanor* han considerado hombres como Argote de Molina, Capmany y otros, una de las más excelentes obras de aquel tiempo, en lo que dice relación á la pureza y elegancia de la lengua. Debo dejar para otro el que le prodigue la merecida alabanza de que si ha imitado, ha sido mejorando siempre, puesto que me llevaría demasiado lejos en las particularidades el asentar este juicio; pero he de añadir dos palabras sobre él, como poeta en verso, en parte por no dejar pasar inadvertida una contribución tan notable á la historia de la métrica española, y en parte para rectificar un error que se ha escapado á Bouterwek y á sus traductores, así como á la mayor parte de los demás literatos, incluso los españoles. Los poemas de este príncipe (el libro de los *Cantares*), que en tiempo de Argote de Molina se conservaban todavía manuscritos en el claustro de Peñafiel, desgraciadamente se han perdido desde entonces, lo cual es tanto más de sentir, cuanto que, como ha notado muy bien Bouterwek, puede deducirse de unas palabras de Argote de Molina (1), que quería editar los poemas,

---

bajo el título de «Exemplario», una imitación española de las fábulas de Bidpai *(a)*. Comp. también *Fables inédites des XII, XIII et XIV, siècles...* por Robert. París, 1825, 8.°, t. I, pág. CLIX y CCVII), y con Herolt (Discípulus), *Sermo* 96 *de tempore, etc., vide Liebrecht*, lugar citado. Que el drama de Calderón *El Conde Lucanor* haya sido derivado, aparte del nombre, en cuanto su asunto, de la obra de Juan Manuel, ha sido probado por el barón de Münch-Bellinghausen *(Ueber die älteren Sammlungen Ipan, Dramen.* Wien, 1852, 4.°, pág. 82.

(1) En el precioso apéndice á su edición del *Conde Lucanor* (Discurso

(*a*) Esta se hizo sobre la latina de Juan de Cápua en el siglo XV. Hay otra del siglo XIII, mandada hacer por Alfonso el Sabio (siendo infante) de la versión árabe de Abdallah ben Mocaffa, conservando el título de *Calila y Dina.* Ha sido publicada por D. Pascual de Gayangos en los *Escritores en prosa anteriores al siglo XV* (*Biblioteca de Rivadeneyra.*— (M. M. y P.)

que éstos estaban compuestos, no sólo en alejandrinos, sino también en diferentes clases de versos cortos, y, por tanto, hubieran proporcionado, de seguro, muy interesantes conclusiones acerca de la lírica y la métrica castellanas de aquel tiempo. Así es que en este respecto tenemos que atenernos tan sólo á las *sentencias versificadas* que se hallan en el *Conde Lucanor* como único resto conservado de los versos salidos de la pluma de este príncipe. Después de todo, ¡bien pobre compensación!, pues constan la mayor parte solamente de dos, y á lo sumo de cuatro versos; pero aun así nos procuran, conexionados con la precitada suposición, un resultado para la historia de la métrica española que no deja de tener importancia, es á saber: que ya á mediados del siglo XIV, los poetas artísticos castellanos se ensayaban, á pesar del uso dominante de los alejandrinos, en diferentes medidas de versos cortos, no sin probable influjo de la poesía popular sobre la erudita, y preparando la segunda época, preferentemente lírica, del arte poético castellano (1).

He llamado á estas sentencias los únicos restos auténticos

sobre la Poesía Castellana contenida en este libro. Madrid, 1642, pág. 127 y siguientes), dice acerca de esto: «... en el libro que D. Juan Manuel escribió en Coplas y Rimas de aquel tiempo...»

(1) Estas sentencias están compuestas, además de en alejandrinos, en versos de diez sílabas («á la manera de los Lemosis», como el marqués de Santillana llama á este género de verso imitado de los provenzales), y de doce (versos de arte mayor), y en redondillas, (Comp. Argote de Molina, l. c., y Martínez de la Rosa, *Obras lit.* t. I, páginas 166-167.) El uso de estos últimos, versificación propiamente popular y la formación de esas sentencias, análoga á la de los refranes que corrían en boca del pueblo (por esto dice Sánchez, l. c., t. IV, prólogo, pág. XI, «apenas pueden llamarse poesías sino sentencias rimadas á la manera de refranes»), prueban de modo inegable el influjo de la poesía popular sobre los poetas artísticos, y dan una notable corroboración á lo sentado por Sarmiento y un crítico español más moderno, que quieren haber descubierto en los refranes el origen de la métrica española. (V. Sarmiento, l. c., páginas 171-178 *y passim;* y «Ocios de Españoles emigrados», t. IV, páginas 208-219.) Otra gran pérdida para la historia del arte poética española es la poética atribuida al infante: *Arte de trovar.*

llegados hasta nosotros de los poemas del infante don Juan Manuel, pues la mayor parte de los romances y poemas del «Cancionero general» y del «Cancionero de romances», atribuidos á él por Bouterwek y la mayoría de los demás literatos, aun los españoles, no son de este príncipe, sino, como ya lo muestra el lenguaje, de un poeta portugués del último cuarto del siglo xv, llamado igualmente D. Juan Manuel, y procedente también de sangre real (1).

Se puede por lo tanto tomar á falta de documentos, como una suposición muy verosímil el afirmar que el autor del *Conde Lucanor* ejerciera un considerable influjo sobre la formación de la poesía artística lírica y contribuyera inmediatamente á su desarrollo propio como poesía cortesana bajo el gobierno del rey Juan II (2).

En parte nos compensa de la pérdida de los poemas del in-

(1) Véase acerca de este último á Barbosa Machado: Bibliotheca Lusitana, Lisboa, 1747, en folio, vol. II, pág. 688, y Ferreras, «*Hist. générale d'Espagne, trad. par d'Hermilly,* París, 1751, 4, tom. VIII, páginas 182, 191-192 y 199;—compárese también Bohl de Faber, «Floresta de rimas antiguas castellanas» tom. I, pág. 1, la nota alemana; Bellermann, lugar citado, página 40; Ticknor, I, pág. 56; y José María da Costa e Silva «Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes». Lisboa, 1850, 8. Tomo I, páginas 176-184.—Hasta el docto Clemencín, en su excelente Memoria acerca de la reina Isabel y su época, mezcla á este poeta con un posterior D. Juan Manuel, el conocido favorito de Felipe I de Castilla y archiduque de Austria. (V. «Memorias de la Real Academia de la Historia», tomo VI, pág. 404.) Cuán tempranamente se verificaron confusiones y mezcolanzas de esta clase y cuánto más difícil es, por lo tanto, que se guarden de tales errores los que vienen después, se prueba, v. gr., por el romance citado por Bouterwek y atribuido erróneamente al infante D. Juan Manuel, que es del poeta portugués ya mencionado (en Böhl de Faber, l. c., N. 131) y que ya en el año 1516 fué incluido equivocadamente en la colección de poesías de Juan de la Encina. (Cancionero de J. del Enzina. Zaragoza, 1516, en folio, hoja XCI v.°, con otro romance; pero ni uno ni otro se hallan en la edición más antigua: Salamanca, 1509 en folio) lo cual ha inducido á error á un crítico tan erudito y circunspecto como Martínez de la Rosa (l. c., tom. I, pág. 203.)

(2) Mendíbil y Silvela, l. c., tom. III. Discurso preliminar, páginas XXXVI-XXXVII.

fante D. Juan Manuel la posesión de la obra de un coetaneo suyo, poeta que puede comparársele en más de un respecto por la dirección, la forma y el contenido de su labor, y de cuya conservacion y conocimiento debemos dar las gracias al infatigable celo del excelente Sánchez. Este hombre altamente notable se llamaba *Juan Ruiz*, más conocido bajo el nombre del *arcipreste de Hita* (*Joan Rois*, *arcipreste de Fita*, como él se llama á sí mismo). Lo poco que acerca de las circunstancias de su vida nos pudo decir el erudito Sánchez se limita á que nació probablemente en Guadalajara ó en Alcalá de Henares, hacia el principio del siglo XIV, que era ya arcipreste en el pueblo de Hita (á cinco leguas de Guadalajara) cuando por mandato del cardenal D. Gil de Albornoz, entonces arzobispo de Toledo, fué apresado en esta ciudad, entre 1337 y 1350, por calumnias y falsos testimonios, por lo menos él así lo afirma, y que durante el tiempo de su prisión, lo mismo que Cervantes, compuso sus poemas (1343, era de 1381, según el manuscrito de Salamanca), y que murió tal vez en el año 1351 (1). Así es que la literatura española debe agradecer á la misma casualidad que dió ocasión á que se compu-

(1) La obra de este poeta llena todo el cuarto tomo de la tan á menudo citada colección de Sánchez *(Poesías del Arcipreste de Hita)*, que hizo su edición sobre tres manuscritos, que por desgracia no las contenían completas, y, lo que es más de lamentar, suprimió el editor, por excesiva escrupulosidad, una poesía entera y varios pasajes, según él mismo, «no los menos festivos é ingeniosos *(a)*.» He dado en el texto el año de la composición conforme á la opinión de Sánchez, que sigue en esto al manuscrito de Salamanca, fundamento en general de su edición; pero debo confesar que no estoy completamente convencido de sus razones, y mucho más cuando tengo por más exacta la indicación de los otros dos manuscritos, manifiestamente más antiguos (Cod. de Toledo, del cual dan un facsímile los traductores españoles de Bouterwek, y Cod. de Gayoso) es, á saber, el año 1330, era de 1368.

(*a*) Estos pasajes (que publicó por primera vez D. José Amador de los Ríos en el tomo IV de su *Historia Crítica*) han sido incorporados en la nueva edición del Arcipreste dada por D. Florencio Janer en el tomo de *Poetas castellanos anteriores al siglo XV* de la Biblioteca de Ravadeneyra, siendo ésta la única ventaja que tal edición lleva á la de Sánchez. El Arcipreste no ha encontrado todavía un editor digno de su mérito, y en este punto es justísima la crítica de Wolf sobre la incuria de los españoles.—(M. M. y P.).

siera el incomparable *Don Quijote*, una obra no menos notable para su tiempo, afirmación que á muchos parecerá atrevida, y que creo poder ratificar aquí insertando un extracto completo, aunque lo más conciso posible, de las poesías del Arcipreste con una indicación de las fuentes de que se valió, según toda apariencia. Y esto tanto más cuanto que estas poesías forman manifiestamente un todo, aunque unido con poca coherencia, y sólo desde este punto adquieren su verdadero mérito, mérito que no les han concedido ni Bouterwek, que no llegó á conocer la edición completa de Sánchez y juzgaba tan sólo por los fragmentos dados en el extracto de Velázquez, ni muchos de los sucesores de Bouterwek, incluyendo entre ellos á sus traductores, los cuales se han contentado con repetir algunos pasajes de la introducción de Sánchez (1).

El arcipreste de Hita empieza su obra, según el espíritu de

(1) Se puede disculpar á Bouterwek, porque, según parece, no se hallaba entonces en la Biblioteca de Gottinga el cuarto tomo de la colección de Sánchez; pero en cuanto á su fiel repetidor Sismondi, que aquí se ha dejado llevar por su guía, ¿cómo es que confiesa que tuvo á mano la edición de Sánchez y procura salir del paso con un juicio nada acertado? —¡La verdad es que una obra como la de nuestro poeta, cuya comprensión en toda su integridad no es cosa de poco trabajo á causa de su lenguaje á menudo oscuro, de sus alusiones satíricas, de sus muchas imitaciones, intercalaciones y digresiones; una obra asi, exige algo más que una simple «ojeada»!—Hay que vituperar también en los traductores españoles el descuido de una revisión total de este artículo.—Clarus, por el contrario, nos ha dado un análisis muy recomendable de la obra de Juan Ruíz.—En un periódico de Madrid de 1841, titulado *El Trovador Español*, se halla (páginas 17, 19 y 29) un artículo acerca del Arcipreste, en el cual, junto á un retrato (de fantasía) suyo, hecho en madera según un dibujo á la pluma del manuscrito de Toledo, tenemos una noticia biográfica acerca de él, algunas observaciones de Sarmiento (según sus escritos póstumos) sobre los manuscritos que éste vió, y la promesa de proporcionarnos algunos trozos impresos. Pero ni las noticias contienen nada de nuevo ni cumplieron su promesa, pues el único poema que dieron á luz no fué más que una lención mala de la «*Cántica de Serrana*», impresa por primera vez la edición de Sánchez (coplas 933-945).—Es cosa que no admite disculpa el que los españoles no hayan preparado en tanto tiempo ninguna edición completa y crítica de uno de sus poetas más geniales.

la Edad Media, con una oración á Dios, á Jesucristo y á la Virgen María, en que les pide le liberten del triste estado, es, á saber, de la prisión en que le han puesto sus malos calumniadores (*mezcladores*). Este poema está en estrofas de alejandrinos de cuatro versos, unidos por la misma rima, de los que se sirve en general en la mayoria de las partes narrativas y didácticas de su obra, según la costumbre de los poetas artísticos españoles de entonces, de manera que, si no indico expresamente que se trata de otro género de verso, debe entenderse siempre éste.

Sigue á esa invocación un prólogo en prosa, en el cual procura preservar su obra de toda mala inteligencia, manifestando su *intento*, para que no se fijen sólo en el sentido de las palabras y en la forma aparentemente seductora y perniciosa. Dice que compuso «este nuevo libro» para que, leyéndolo y oyéndolo, «homen ó mujer de buen entendimiento, que se quiera salvar, descogerá, et obrar lo ha: et podrá decir con el psalmista: *Viam veritatis*,» etc.

Acerca de la forma métrica que emplea, como fin secundario de esta obra, se expresa de esta manera: «Et compóselo (este libro) otrosí á dar algunas lecciones, é muestra de versificar, et rimar, et de trovar; con trovas et notas, et rimas, et decades, et versos, que fis complidamente segund que esta ciencia requiere.»

En los poemas introductorios que siguen á este, vuelve á invocar de Dios ayuda, para poder acabar un «libro de buen amor», que sirve de agrado y enseñanza, y hacerlo en forma métrica y en rima, para ser así oído con más gusto:

«Et porque mejor de todos sea escuchado,
Fablarvos he por trobas e cuento rimado.»

Luego, en algunas comparaciones bien escogidas, expresa su deseo de que no se juzgue su libro meramente por su burlesca exterioridad («non es libro necio de devaneo»), sino que se penetre el sentido profundo que hay bajo ella. Y como con-

sidera á la Virgen María principio y raíz de todo bien, quiere cantarla antes de todo. Siguen dos poemas sobre los siete gozos de la Madre de Dios, el primero con una *cabeza* en estrofas de cuatro versos de cuatro sílabas cada uno, y estrofas también de cuatro versos, estos octosílabos; el segundo en estrofas de seis líneas, en las cuales viene siempre tras dos versos octosílabos, un pie quebrado (de cuatro sílabas); ambos notables por la artística disposición de la rima.

Vuelve ahora á su precedente tema, prosiguiendo así su prólogo poético:

«Palabras son de sabio, e dixolo Caton
Que homen a sus coidados, que tiene en corazon,
Entreponga plaseres e alegre la razon,
Que la mucha tristeza mucho coidado pon.
Et porque de buen seso puede homen reir,
Habré algunas burlas aquí a enxerir:
Cada que oyerde, non querades comedir,
Salvo en la manera del trovar et del dezir.»

De otro modo le podía suceder con sus lectores lo que al doctor griego con el vagabundo romano (copla 36-53, burla contada con mucho gracejo, según una fuente que desconozco, pero que sospecho sea medio latina) (1). Concierne, ante todo, al lector, el hallar el recto sentido; á todos habla el escrito, pero sólo los avisados sabrán interpretarlo bien.

Viene ahora al objeto propio de su obra:

Como dise Aristóteles, cosa es verdadera,
El mundo por dos cosas trabaja: la primera,
Por aver mantenencia; la otra cosa era
Por aver juntamiento con fembra plasentera.

y añade ingenuamente (2) esta cláusula:

---

(1) Por lo menos habla en favor de esta sospecha el que se halle la misma burla en *Burla y Serio*, de Pauli (Frankfurt a M. 1894. *Von Keysern und weltlichen Regimenten*. Hoja 28 v.° Disputa un necio). Comp. Wiener Modezeitung, 1835, 1 Diciembre, y otro semejante en Rabelais. Vid. Puibusque, *Hist. comparée des litt. esp. et franç.*, I, páginas 87-88.

(2) Aquí la *ingenuidad* no es del Arcipreste, sino de Wolf, algo candoroso á fuer de buen alemán.—(M. M. y P.)

Si lo dixiese de mio, serie de culpar,
Diselo grand filosofo, no so yo de rebtar.»

Que el filósofo dijo la verdad, lo vemos en el ejemplo de todos los animales, más aún en el del hombre, que lo mismo que aquéllos sirve irregularmente al instinto genésico y da su mejor tiempo al loco amor, esto es, á la simple concupiscencia de los sentidos, pues el instinto es más fuerte que la razón.

«Et yo como soy omen como otro pecador,
Ove de las mugeres á veses grand amor,
Probar omen las cosas non es por ende peor,
E saber bien, é mal, é usar lo mejor.»

Después de esto, el poeta, para mostrar igualmente en los desvaríos de la propia novela de su vida el conocimiento del amor loco y el del verdadero, empieza el relato de las aventurss de su vida (de cómo el arcipreste fué enamorado), efectivas algunas, pero, en parte, según confesión del arcipreste mismo, inventadas.

«Así fué que un tiempo una duenna me priso
De su amor non fuí en ese tiempo repiso,
Siempre avia della buena fabla, é buen riso,
Nunca al fiso por mí, ni creo que faser quiso.»

Esto no le bastaba, y como no podía verla ni hablarla un momento sin testigos, pues

«Mucho de omen se guardan allí (las dueñas) do ella mora
Mas mucho que non guardan los Judios la Tora»,

acude al recurso de una *mensajera*, para por este medio enviar á aquélla una *cantiga* (1). Pero hay una palabra muy verdadera que dice: «que la duenna compuesta, si non quier el manda-

(1) Es un rasgo de la historia de las costumbres de aquel tiempo que no se debe dejar pasar por alto, el que casi todas las pretensiones amorosas se manifestaban por el envío de canciones compuestas al efecto. De ordinario se dice: «Enviel esta cantiga que es deyuso puesta»; pero, por desgracia, se nos han conservado pocas de ellas en el manuscrito, pues faltan las más: es de creer que los copistas, avaros de espacio, no creían que merecieran el trabajo de ser copiadas semejantes pequeñeces, insignificantes

do, non da buena respuesta». La bella contesta á la mensajera que con ella son trabajo perdido todas sus artes persuasorias, que se ha hecho prudente y se previene de sus engaños por el mal que ha visto se han atraído otras, y le cuenta la fábula de la zorra, que, animada por el ejemplo del lobo, supo repartir mejor el toro muerto con el león doliente y flaco (1).

Entre tanto, entremetidos calumniadores le han hecho sospechoso á la dama, y cuando ésta llega á conocer su pretensión, la rechaza por completo. Sin embargo, le deja que haga sobre ello «algún triste dictado»; lo hace, y ella, como él se jacta, canta no sin dolor:

«Más que yo podría ser dello trovador.»

Maldice á los calumniadores, que le atribuyeron jactancias indiscretas, por lo cual recelaban con desconfianza de la sinceridad de sus pretensiones, y por ello, irritado contra aquéllos, decía á su mensajera:

«... Quando quier casar ome con duenna onrada,
Promete e manda mucho; desque la ha cobrada,
De quanto le prometió, o le da poco, ó nada.»

Lo cual le explica á ella, que era «mucho letrada», por una «fabla compuesta de Isopete (Esopo)», sacada «de la tierra parturienta, que parió al cabo un ratón (2)». El resultado de esta

á sus ojos, y sólo hacían excepción en favor de cantos de contenido *religioso,* escogiendo entre los demás, á lo sumo, algunos, según su gusto. ¡Cuánto no ha perdido por esto la historia de la lírica y la métrica españolas!

(1) Impreso en la *Floresta* de Faber, tomo II, núm. 442.—Véase la fuente original en *Aesopus-Corai* (Μύθων Αἰσωπείων Συναγωγή, París, 1810, § 8), fab. 38: Λέων, καὶ ὄνος καὶ ἀλώπηξ.—Comp. el modelo más próximo en Legrand, *Fabliaux,* etc..., 3ème éd., París, 1829, 8. Tomo IV, *Fables de Marie de France,* pág. 360 (no se halla entre las fábulas de esta poetisa editadas por Roquefort), y Reinardus, 10, en Jac. Grimm, *Reinhart Fuchs* (Berlín, 1834, 8, pág. LXXVI).—Nuestro poeta llama siempre á sus fábulas «Enxiemplo», lo mismo que los poetas españoles de la Edad Media, v. gr.: B. Boner ó Stricker, «Bispel».

(2) Véase Fedro, lib. IV, fab. XXII; *Mons parturiens.*—Nuestro español se

primera pretensión fueron, como se ha dicho, unas calabazas. El poeta procura consolarse con una sentencia de Salomón, que todo es vanidad, excepto el amor de Dios; y la mayor locura un trabajo sin éxito. Así es que él, ni de ésta ni de otra mujer honrada habla mal, lo cual sería una gran grosería, puesto que una mujer buena y hermosa es *el más alto bien de la tierra y la mayor delicia.* Porque si la mujer fuera algo malo, no se la hubiera dado Dios al hombre por compañera ni la hubiera creado tan noble, ni el amor tendría tanto encanto para que todo le preste pleito homenaje:

«Por santo nin santa que seya, non sé quien
Non codicie compaña, si solo se mantien.»

Como él se hallaba en este último caso, dirige su mirada á otra, menos inaccesible («puse el ojo en otra non santa»). Pero tampoco con ésta consigue su propósito; pues un falso amigo, de quien se sirve como de medianero de amor, aprovecha la ocasión para sí:

«El comió la vianda, é á mí fiso rumiar.»

El poeta se venga con una poesía burlesca *(trova cazurra)* de este falso medianero. («De lo que contesció al arcipreste con Fernand García, su mensajero.») Esta poesía burlesca consta de una *cabeza* de dos líneas y cinco estrofas de cinco, todas ellas de versos octosílabos; los primeros tres versos de cada estrofa están unidos con rimas *femeninas* ó llanas, pero el cuarto acaba con la rima *masculina* ó aguda de los dos versos de la *cabeza.* Parece haber sido compuesto en tono popular (1).

---

refiere aquí, según todas las probabilidades, á una de aquellas compilaciones de fábulas esópicas, corrientes en la Edad Media, que él, lo mismo que los troveros, llama *Isopete* (los troveros *Isopet).* Quizá era su fuente inmediata una redacción francesa del Norte, puesto que, como tendré ocasión de mostrarlo más adelante, estaba muy enterado de las poesías de los franceses del Norte.

(1) Esta poesía burlesca contiene un juego de palabras, para mí ininte-

Estas dos desgraciadas intentonas debían haber hecho que se apartara de toda otra pretensión amorosa; solamente que los astrólogos dicen con razón que cada cual trae su sino determinado desde su nacimiento, contra el cual es inútil que se esfuerce. Como prueba de esto, invoca el ejemplo del rey moro Alacarás, que preguntó á cinco de los más eximios «sabios naturales», acerca de la suerte futura de su hijo recién nacido, y cada uno de ellos le anunció para éste una muerte de distinto género, sentencias que parecieron inconciliables y que, sin embargo, se cumplieron todas ellas al pie de la letra (coplas 119-129) (1). Pero no se le vaya á tachar de fatalista ó hereje por su fe en las sentencias de la astrología, pues procura defenderse contra tal reproche por una comparación ingeniosa, comparando á Dios con el Papa ó un rey, y á la suerte con sus leyes, de modo que aquéllos, á pesar de las inalterables sentencias de éstas, ejercitan el derecho de la gracia. Hace aplicación de esto á sí y su propia suerte, puesto que, prosigue, muchos han nacido bajo la estrella de Venus, y deben, por lo tanto, durante su vida, rendir homenaje al Amor, aun cuando trabajen mucho y sólo raras veces alcancen el anhelado premio:

«En este signo atal creo que yo nascí,
Siempre puñé en servir dueñas que conocí,
El bien que me fecieron, non lo desgradecí,
A muchas serví mucho, que nada acabescí,
Como quier que he probado mi signo ser atal

ligible, con el nombre «Cruz», acaso el de la bella. Habla de otro poema burlesco, no incluido en el manuscrito, acerca del mismo objeto:

«Del escolar goloso compañero de Cucaña
Fise esta otra trova, non vos sea extraña.»

La mención del *pays de Coquaigne,* invención de los *Fabliers*, es otra prueba de su conocimiento con estos poetas. (Véase la nota á los *Cuentos* de Schlauraffenland en los *Cuentos de niños* de Grimm, parte III, 3.ª nota, 1856, páginas 239-242.

(1) Me es desconocida la fuente, manifiestamente oriental, de este relato; acaso sea una leyenda popular mora.

En servir á las dueñas puñar é non en al;
Pero aunque ome non goste la pera del peral,
En estar á la sombra es placer comunal.»

Cuenta ahora los ventajosos efectos del amor, al cual sólo ha de echarle en cara una falta y descubrirla para gobierno de la verdad, aun á riesgo de perder con las mujeres, y es «que el amor siempre fabla mentiroso». Presenta la apariencia de verdad, pero es como una manzana hermosa y bien oliente, que tiene podrido el troncho. «Por vos descobrir esto, duenna, non haya pena, por las verdades se pierden los amigos, et por las non desir se fasen desamigos».

A pesar de estas hermosas máximas que sabe regalar á otros, vuelve nuestro poeta á enamorarse una vez más, pues nadie puede contra su estrella y, «como dise el Sabio», la costumbre es otra naturaleza. Describe las perfecciones y encantos de su nueva hermosa (otra vez: «una duena encerrada):

«Por amor desta dueña fis trovas é cantares
Sembré avena loca ribera de Enares;
Verdat es lo que disen los antiguos refrares
Quien el arenal siembra non trilla pegujares.»

Es despreciado de nuevo; porque ella no quiere que le compren su honra y la salud de su alma al precio de fútiles regalos y de canciones. Le sucede con ella lo que al ladrón de la fábula con el fiel perro de guardia, á quien intentó en vano sobornar y hacerle inofensivo por medio de pan envenenado (1). Entonces parécele más prudente retirarse, y se consuela con su estrella desgraciada:

(1) Vide Fedro: lib. I, fáb. XXIII: *Canis fidelis*.—Cuando, como aquí me refiero á algún fabulista de la antigüedad clásica como á fuente original, entiéndase bien que nuestro poeta no sacó su fábula inmediatamente de él, sino por medio de alguna versión ó arreglo en bajo latín ó francés septentrional; tan sólo cuando este medio se diferencie del original por algún rasgo característico que pase á la imitación, me referiré á éste juntamente con aquél.

«Ca segund vos he dicho, de tal venturo seo,
Que si lo fas mi signo, ó si mi mal aseo,
Nunca puedo acabtar lo medio que deseo,
Por esto á las vegadas con el amor peleo.
Direvos una pelea, que una noche me vino,
Pensando en mi ventura sannudo et non con vino:
Un omen grande, fermoso, mesurado á mi vino;
Yo le pregunté, quien era? dixo: Amor tu vesino.»

Viene precisamente á refrescar su ánimo; le llena de reproches é improperios, le echa en cara sus artificios, entre otros, el debilitar á los hombres y hasta perturbarles la fuerza física. («Siempre tiras la fuerza, dísenlo en fasañas»). Así es que se cuenta la historia de un muchacho joven, muy fuerte é indomable, que quería casarse nada menos que con *tres mujeres* cuando *una sola* era suficiente para domarle (coplas 179-186) (1).

«Los que te non probaron, en buen dia nascieron,
Folgaron sin coydado, nunca entristecieron,
Desque á ti faltaron, todos su bien perdieron,
Fueles como á las ranas, quando el rey pidieron (2).»

Y luego le dice:

«Bien ansi acaesce a tódos tus contrallos,
Do son de ti sennores, tórnanse tus vasallos;
Tu despues nunca piensas si non por astragallos,
En cuerpos e en almas asi todos tragallos.
Querellanse de ti, mas non les vale nada,
Que tan presos los tienes en tu cadena doblada,

(1) Este chiste, contado con mucho gusto, es una imitación de los *fabliaus du Vallet aux douze fames*. (V. Barbazan, *Fabliaux... publ. par.* Meon. París, 1808, tomo III, pág. 148.) Pero nuestro poeta sobrepuja con mucho á su modelo en la ingenuidad del relato y en las circunstancias accesorias que lo acompañan, alteradas con éxito *(a)*.

(2) Véase Esopo-Coray, fáb. 167: Βάτραχοι.—Impreso en la *Floresta* de Faber, tomo II; núm. 436.

(*a*) En la *Filosofía Vulgar* de Juan de Malara se lee un notable cuento en octavas reales sobre el mismo argumento, compuesto por un poeta anónimo, que probablemente es el Licenciado Tamariz.—(M. M. y P.)

Que non pueden partirse de tu vida penada;
Responde á quien te llama, vete de mi posada.

....

Quanto mas aqui estas, tanto mas me asanno
Mas fallo que te diga, veyendo quanto danno
Siempre de ti me vino, con tu sotil enganno,»

Pero como á pesar de todo esto, el amor sigue terco, el poeta sostiene su palabra de presentarle el registro completo de sus pecados; y ya desde el principio dice edificantemente:

«Contigo siempre traes los mortales pecados (1).»

Trata este tema, lo pone de relieve con ejemplos de la historia bíblica y de la profana y con fábulas, y aplica á su enemigo mortal «Don Amor» el concepto de todos los restantes pecados. En primer lugar, describe al jefe de estos vasallos del amor, la codicia, raíz de todos los males:

«De todos los pecados es rais la cobdicia,
Esta es tu fija mayor, tu mayordoma ambicia,
Esta es tu alferes, et tu casa-oficia...»

Lo representa por la fábula del perro con el pedazo de carne (2). Después va recorriendo uno por uno los demás; es á saber, los siete pecados capitales, que alistados bajo la bandera del amor le preparan las pobres víctimas de la batalla. Abre la marcha «Soberbia», y aquí intercala la fábula del corcel y del humilde asno de carga (3). Sigue «Avarisia» con la fábula del lobo y la grulla (4). «Luxuria», cuyo trastornador efecto muestra el poeta en el ejemplo de David y el del Virgilio mítico (5)

---

(1) Asunto favorito de los escritores de la Edad Media. Recuérdese, para no citar más que uno de los ejemplos más conocidos en los *Persones Tale* de Chaucer, *de septem peccatis mortalibus*.

(2) Véase Eropo-Coray, fáb. 209: Κύων κρέας φέρουσα.

(3) Véase Ibid. fáb. 58. Ὄνος κοΐ ἵππος; más cerca aún de Romulus Ulmensis, lib. III, fáb. 3; *Equus et Asinus* (en la edición de Fedro de Schwatbe y Gail), Paris, 1826, 8; tomo II, páginas 455-456.

(4) Véase Esopo-Coray, fáb. 144: Λύκος καΐ Γέρανος.

(5) Relata la conocida historia del Virgilio mítico con la dama roma-

y por la fábula del águila y el cazador (1); «Invidia» en que intercala la fábula del grajo con las plumas de pavo real (2); «Gula» con la fábula del león y del caballo (3); «Vanagloria» (ira) ocasión que le sirve para contar la fábula del león viejo y enfermo á quien maltratan todos los animales, incluso el asno, y que se mata por esto de odio y vergüenza (4); y final-

---

na. Comp. las leyendas y cuentos ingleses antiguos, según los viejos libros populares. Editado por W. C. Thom *(a)*. Nuestro español ha añadido algunas circunstancias accesorias, que, en cuanto yo conozco, no se hallan en ninguna otra versión de esta leyenda, y por lo tanto las pongo aquí:

Después desta desonra et de tanta verguena,
Por faser su loxuria Vergilio en la dueña,
Descantó el fuego que ardiese en la leña,
Fiso otra maravilla quel omen nunca ensueña.
Todo el suelo del río de la cibdad de Roma
Tiberio, agual cabdal que muchas aguas toma,
Fisole suelo de cobre, reluse más que goma,
A dueñas tu loxuria desta guisa las doma.
Desque pecó con ella, sentiose escarnida,
Mandó faser escalera de torno enjerida
De navajas agudas, porque á la sobida
Que sobiese Vergilio, acabase su vida.
El sopo que era fecho por su escantamente
Nunca más fué á ella, sin la hobo talente.

En Español vuelve á verse esta leyenda: *Celestina*, acto 7 (edición de Madrid, 1822, 8 pág. 163);—Alonso Martínez, Arcipreste de Talavera. «De las malas mujeres, ó Corbacho, Parte I, c. 18;—y en los romances: «Mandó el rey prender Vergilios.» Comp. con esto las notas de Durán, Romancero general, segunda edición, t. 151.)

(1) Véase *Fabul. Aesop. ex Aphthonio Sophista*, fáb. 32 en: *Fabul. Aesop...* c. ac. *st. Fr. de Furia*. Lipsiae, 1810, 8; fáb. 218: Τοξότης καὶ Ἀετός.

(2) Impresa en la «Floresta» de Faber, tom. II, núm. 447.—Véase Phaedrus, lib. I, fáb. 3. *Graculus superbus et Pavo*.

(3) Véase Romulus Divisionens, et Ulmens; lib. III, fáb. 2: *Leo et Equus;* en nuestro poeta con alguna alteración y otra moraleja completamente distinta.—En Faber, l. c., núm. 444.

(4) Véase Phaedrus, lib. I, fáb. 21: *Leo senex, Aper, Taurus et Asinus*. En español, á causa de la aplicación, con otra terminación.—En Faber, l. c., núm. 445.

(a) Sobre la leyenda de Virgilio mago debe consultarse principalmente la obra magistral de Comparetti *Virgilio nel medio-evo*.—(M. M. y P.)

mente «Acidia» que explica por la fábula del zorro [redacted] á juicio por robo ante el mono (1).

Ni aún después de este considerable catálogo de pecados ha agotado el poeta sus reproches contra «Don Amor»; prosigue increpándole como seductor de hijos, pervertidor de las costumbres, etc., etc.; quien más le cree, más acerbamente será engañado por él; seductor y seducida, engañador y engañada son al fin y á la postre burlados por el muy perverso, y les sucede con él como en la fábula al ratón y á la rana con el buitre (2). Finalmente cierra el poeta su filípica, y no por falta de asunto, puesto que añade sencillamente:

Mucho más te diría, salvo que non me atrevo,
Porque de muchas duennas mal querido sería,
Et mucho garzón loco de mi pro sacaría,
Por tanto non te digo el diesmo que podría:
Pués cállate e callennos, Amor, vete tu vía.

Pero sería una acción más que inicua que «Don Amor», que se ha dejado insultar tanto tiempo sin decir palabra, se vaya callando; el autor, teniendo en cuenta la justicia poética, se cree obligado á oir y aceptar la réplica. («Aquí fabla de la respuesta que D. Amor dió al Arcipreste.») El Dios, menos vengativo que lo que se suele creer, no se contenta, sin embargo, con reprenderle meramente sus inconsideradas injurias, y mostrarle que en gran parte debe culpar á su adversa fortuna; sino que le da magnánimamente buenos consejos de cómo ha de conducirse en adelante para conseguir que le correspondan las be-

(1) Véase Phaedrus, lib. I, fáb. 10: *Lupu et Vulpis, judice Simio.* Em nuestro poeta está muy aumentada y convertida á la vez en sátira contra los jueces y abogados. («Abogado de fuero: oy fabla provechosa») y parodia del estilo judicial; notable en este respecto como descripción de los procedimientos de derecho usados entonces. Aquí empieza el extracto en Velázquez.—Copla 364-377 según Sánchez.

(2) V. Esopo-Coray, fáb. 245: Μῦς καὶ Βάτραχος

llas, recomendándole que lea diligentemente los escritos de sus avisados discípulos «Pánfilo» y «Nasón» (1):

Quesiste ser maestro ante que discípulo ser,
Et non sabes la manera como es de deprender,
Oye é leye mis castigos, é sabelos bien faser,
Recabdarás la dueña, é sabrás otras tener.
....
Si leyeres Ovidio el que fué mi criado,
En él fallaras fablas, que le hobe yo mostrado,
Muchas buenas maneras para enamorado,
Pánfilo y Nasón yo los hobe castigado (2).

Le instruye ante todo en la elección de su amada («sabe primeramente la mujer escoger») y le describe con toda precisión cómo ha de aparecer ella para excitar el amor (copla 221-425, interesante como modelo de la belleza femenina según el gusto de entonces); después, cuando la haya escogido bien, ha de entrar á su servicio con todo celo y sin fatigarse jamás en ello («Sirvela, non te enojes, sirviendo el amor cresce») mostrándose con ella condescendiente y previsor; mas cuando sea tiempo oportuno, osado y emprendedor (3); pues lo mismo se

(1) Estos consejos, que dan al poeta primero Amor, y Venus después, son sin duda alguna imitación del «Arte de amar», de Ovidio, como se puede probar en cada caso (p. ej., copla 418, compárese con *art. amat.*, libro I, v. 32-33;—421 con ibid v. 35;—426-447, con lib. II, v. 197-98, etc.) Pero un Ovidio vestido á lo medioeval y felizmente localizado por nuestro español.—Cuán amenudo fué imitada esta obra de Ovidio por los poetas de la Edad Media, véase p. ej., en Legrand «*Fabliaux*» (París, 1829, tomo II, página 265-296), quien de muchos poemas semejantes en antiguo francés, acerca del arte amatoria, ha escogido y dado á conocer tres, formados sin género de duda según el modelo de Ovidio. Acaso nuestro español tuvo á la vista, dado su conocimiento de las obras de los troveros, alguno de ellos.

(2) Comp. también copla 865.—Del Pánfilo aquí nombrado tendré ocasión de hablar más adelante.

(3) Aquí hay mucho de rudo, pues á menudo los poetas de la Edad Media junto á una galantería sobrecargada, expresan sin querer su poderosa

pierde el favor de las mujeres por timidez que por negligencia; en prueba de lo cual cuenta el ejemplo de los *dos perezosos* que cortejaban á una dueña (copla 431-441) (1). Aunque aquí Sánchez tuvo á bien suprimir algunas estrofas, se saca sin embargo del contexto, que el Amor, prosiguiendo en sus instrucciones, aconseja al poeta ser liberal para con su bella, y á este fin le alaba el poder del dinero (copla 464-489: Ensiemplo de la propiedat que el dinero ha) (2). Una mujer no resiste á los encantos de este dominador del mundo, y aun cuando uno no tenga un ochavo en el bolsillo debe llevarlo en la boca:

Sey franco de palabra, non le digas razón loca,
Quien no tiene miel en la orza, téngala en la boca.
(Comp. á Ovidio, art. amat. lib. II, v. 275-280.)

Si entiende de canto y *estromentos* musicales, debe á las ve-

---

naturalidad de un modo enteramente ingenuo y desprovisto de todo adorno y ambaje, p. ej.:

«Verguenza non te embargue cuando con ella estodieres,
Perezoso no seas á do buena asina vieres.
Quando la mujer vee al perezoso cobarde,
Dise luego entre sus dientes: oy este tomará mi darde,
Con mujer non emperesces, nin te envuelvas en tabardo,
Del vestido más chico sea tu ardit alardo.»

(1) Comp. un chascarrillo semejante: los tres poltrones, en los cuentos para niños de los hermanos Grimm (7 ed. núm. 151), é indicaciones sobre ello en la parte III, páginas 233-235; y las notas de Liebrecht en la Germania (de Pfeiffer) año II, cuaderno 2, pág. 246—y: *La vida y fábulas de Ysopo* (Anvers, en casa de J. Steelsio, S. A. 12.°), fáb. extravag. XIII: Del padre y de los hijos, fol. 82, en que los tres hijos, para encarecer una mentira, cuentan de sí algo semejante á lo que aquí los perezosos.—Las coplas 442-463 son las que Sánchez ha suprimido.

(2) El original de este episodio hállase también entre los franceses del Norte. Véase Legrand, *Fabliaux*, tom. VII, pág. 216: *De Dom Argent*. Las frecuentes imitaciones muestran cuán en boga estuvo este asunto ya en la Edad Media. Comp. Müller, Colección de poemas alemanes, v. d. XII-XIV, *Jahrh*, tomo I, al final: *Dis ist vom dem Pfenninge;*—y «*Ancient Songs and Ballads from the Reign of K. Henry* II, *to the Revolution, collected by* J. Ritson. London, 1829, 8, tom. I, páginas 134-135: *A Song in Praise of Sir Penny*. En la nota de introducción dice el editor: las alabanzas de este *poderoso caballero* fueron un tópico favorito entre los poetas ingleses y escoceses.

ces, no demasiado á menudo y en ocasión la más oportuna («á las vegadas poco en honesto lugar»), hacerse oir de su bella («non dexes de trobar», comp. á Ovidio, l. c., v. 281-286). También han sido suprimidas por el editor las estrofas 490-501. En las siguientes continúa Amor dando buenos consejos, inculca á su discípulo el que procure darse buen trato, y, *sobre todo*, que se guarde «de beber mucho vino blanco é tinto». (Comp. Ovidio, lib. I, v. 589-595.) Le muestra las terribles consecuencias que podrían sobrevenirle de no hacer caso de este consejo, y se lo muestra con el ejemplo de un ermitaño á quien condujo el demonio á una violación y un asesinato por medio de la embriaguez (1). Además debe guardar al hablar la debida mesura, no ser jugador ni pendenciero, no alabar á otras mujeres en presencia de su bella, sino más bien encomiar su hermosura y sus ventajas y precaverse muy bien de envanecerse de las muestras de sus favores, pues cuanto más callado sea, más conseguirá.

Muchos, por charlatanerías vituperables, han perdido los favores de las mujeres y ocasionado mala fama, no sólo á sí mismos, sino á todos los hombres:

«Por un mur pequeño que poco queso preso
Disen luego: los mures han comido el queso.»

«Si tú guardar sopieres esto que te castigo—exclama el Amor—cras te dará la puerta quien te hoy cierra el postigo; y la que hoy te desama, te querrá mañana por amigo.» Añade que le diría más si no tuviera mucho que hacer por el mundo:

«Pésales por mi tardanza, á mí pesa del vagar,
Castígate castigando, é sabrás á otros castigar.»

---

(1) Nuestro poeta ha sacado este relato de dos *Contes devots*, que ha sabido reducir á uno sólo con gran habilidad. Véase Meón: *Nouv. Recueil de fabliaux*, París, 1823. 8. tomo II, pág. 173 de *L'Ermyte qui s'enyvra*, y página 362 de *L'Ermite que le Deable conchia du coc et de la geline.*

El poeta añade para advertencia de otros:

«Yo Joan Ruis el sobredicho Arcipreste de Hita,
Porque mi corazon de trcvar non se quita;
Nunca fallé tal dueña como á vos Amor pinta,
Nin creo que la falle en toda esta coyta.»

Y continúa diciendo:

Partióse Amor de mí, é dexóme dormır,

Y apenas vino el alba empezó á meditar en las advertencias del Amor, hallando que siempre las había guardado, sin cansarse de servir á las damas.

«Mucho las guardé siempre, nunca me alabé:
¿Quál fué la razon negra, porque non recabdé?
Contra mi corazon yo mismo me torné,
Porfiando le dixe: agora yo te porné
Con dueña falaguera, é desta ves terné,
Que si bien non avengo, nunca más averné.
Mi corazon me dixo: «faslo é recabdarás.»

Decide, pues, confiarse á esta advertencia, expresada con tanta seguridad de su corazón, y buscar con nuevo ánimo una nueva amada:

«Busqué et fallé dueña de qual so deseoso.
....
La más noble figura de quantas yo haber pud,
Viuda rica es muncho, et moza de juventud,
Et bien acostumbrada, es de Calataud,
De mí era vesina, mi muerte é mi salud.»

Sigue á esto el relato de esta aventura amorosa (coplas 557-865), una de las partes más prolijas de esta obra, y que, aunque imitación y á menudo paráfrasis literal de una comedia conocida en la Edad Media y atribuida á Ovidio entonces *(Panphilus de documento amoris. Comoedia)*, ha sido na-

cionalizada y localizada por nuestro poeta con mucha felicidad (1).

Como esta vez consigue el amante lo que se propone por mediación de la tercera, cree de su deber el poeta hacer inofensivo lo chocante del relato por una aplicación moral, y á este propósito añade una advertencia expresa á las bellas («del castigo que el Arcipreste da á las dueñas»), que, como de costumbre, lo reviste de fábula:

«Dueñas, habed orejas, oid buena licion.
Entendet bien las fablas é guardatvos del varon,

(1) Ya D. Juan Antonio Pellicer llamó la atención del editor hacia esta imitación, pues ha añadido á su prólogo un extracto del original latino, con algunas notas comparativas acerca del modo como la utilizó nuestro español (páginas XXIII-XXIX). No hay que hacer observar otra cosa sino que Pellicer ha tomado equivocadamente la comedia citada en el texto por la misma obra que otro producto de la Edad Media, también atribuido falsamente á Ovidio: *De Vetulá*. Como nuestro Arcipreste ha seguido la marcha del original latino (comp. Grasse: *Lehrb. d. Literargesch.* tomo II, 2. 2, pág. 1092, y datos acerca del contenido en Schack, obra citada, I, pág. 121), por lo menos en las cosas más principales, me parece superfluo dar noticia circunstanciada del contenido de este relato, que por el frecuente uso del diálogo y la exposición genuinamente dramática, prueba su origen y el talento del poeta. Este poema puede considerarse como el modelo de la famosa novela dramática *La Celestina*, un siglo más joven. Sólo debo decir aquí que los personajes son: doña Venus (aquí esposa del Amor), el poeta bajo el nombre de D. Melón de la Huerta (Pánfilo), la bella doña Endrina (Galatea), y la vieja alcahueta (á quien llama muy expresivamente *Trota-Conventos*); que tampoco aquí deja de intercalar un par de fábulas, á saber: copla 720-777, de la abutarda y de otros pájaros que despreciaron el consejo de las golondrinas (en Faber, l. c., número 438.—V. *Romulus Divionens. et Ulmens.*, lib. I, fab. 19: *Aves et Hirundo)*, y copla 740-753: Del Lobo que aventó torpemente (cuyo principio falta por lagunas en el manuscrito;—comp. «Vida y fábulas de Isopo, *Extravagant.* fab. X, fol. 75 v.», de donde he podido suplir el título), y que él jamás niega su fuente, sino que, antes por el contrario, estima necesario citarla expresamente para apoyar lo que dice, puesto que termina su relato de este modo (copla 865):

«Doña Endrina é Don Melón en uno casados son,
Alegranse las compañas en las bodas con razon.
Si villanía he dicho, haya de vos perdon,
Que lo fee del estoria dis Panfilo é Nason.

Guardatvos, non vos contesca, como con el Leon,
Al Asno sin orejas é sin su corazon (1).»

El héroe de esta fábula, de la que deben tomar ejemplo las damas, no está, es cierto, escogido con mucha galantería; pero su enseñanza es, á pesar de eso, muy desinteresada y edificante: el que se guarden «de amor loco» y que su corazón «se lance en amor de Dios limpio». Al final de ella el poeta se disculpa con las mujeres de sus verdades descarnadas, y se previene una vez de toda mala inteligencia por haber acogido el anterior relato:

«Dueña, por te desir esto non te asañes, nin te aires,
Mis fablas é mis fasañas, ruégote que bien las mires;
Entiende bien mi estoria de la fija del Endrino,
Dixela por te dar ensiempro, non porque a mi vino,
Guardate de falsa vieja, de riso de mal vesino,
Sola con ome non te fies, nin te llegues al espino.»

No ha agotado todavía su tema, pues inmeditamente después de esta estrofa comienza el relato de una nueva intriga, prosiguiendo así:

«Seyendo yo despues desto sin amor e con cuidado
Vi una apuesta dueña seer en su estrado, etc...»

Como ya había probado suficientemente los buenos servicios de su *Trota-Conventos* en la precedente aventura, vuelve

(1) Véase *Calila et Dimna...* publ. par Silv. de Sacy. Chap. IX, *Le Singe et la Tortue*, pág. 212-215 del texto árabe; y según la versión griega (Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης), en Esopo-Coráy, fab. 358, pág. 233-235; Λεων, Ἀλώπηξ καὶ Ὄνος. Es característico en el español el modo como lo ha revestido; el asno es un «joglar» que molesta al león con su música ruidosa «su atambor taniendo»; éste se irrita de la desfachatez y atrevimiento del burro, el cual, advertido una vez, huye, y es atraído á su patio por medio de la «Gulhara Juglara», para volver á apoderarse de él y castigarle con la muerte; el burro cae en el lazo, y es muerto por orden del león, que encarga de ello al lobo, el que prepara los asados destinados al gaznate real; el lobo asa el corazón y las orejas del burro, y da al león, irritado por ello, la conocida respuesta.—Comp. Du Méril: *Poésies inéd. du moyen âge*, páginas 135-137.

á acudir á ella como á su refugio. Esta representa desde entonces, en general, el papel principal en todas sus empresas amorosas, que parecen inventadas con preferencia para mostrar los artificios y embelecos de estas terceras, tan á menudo empleadas en España ya desde entonces, terceras imprescindibles á los amantes, dada la manera retirada de vivir allí las mujeres («que éstas son comienzo para el loco pasaje»), procurando el autor instruir á las inocentes, mediante la *irónica* alabanza de sus artes de seducción y las salidas *satíricas* á cuenta de sus paisanas, que se dejaban seducir con facilidad («en ajena cabeza sea bien castigada»). Esta vez también estaba en buen camino para alcanzar su anhelado fin con ayuda de las artes de la vieja, pues desde que, siguiendo el consejo de Venus, se servía de una mensajera de amor tan ducha, era mucho más afortunado en sus empresas; cuando con una burla indiscreta ofende profundamente el pundonor de la dama Urraca, que así llama á la *Trota-Conventos*. («Yo le dixe como en juego: picaza parladera, etc.») Ella se venga descubriendo el negocio de su corazón y «fué la dueña guardada quanto su madre pudo». Aconseja entonces á cada cual que no haga daño con burlas á estas amigas imprescindibles, y enumera todo un registro de nombres de burla é injuriosos (coplas 898-901, que contienen nada menos que cuarenta y uno de tales títulos honoríficos: es, sin duda alguna, un pasaje notable para la historia de la lengua y las costumbres españolas), que no se pueden darles ni aun en broma so pena de perder su amistad.—¿Qué podía ahora intentar sin la omnipotente?—Tuvo que acomodarse, por lo tanto, á reconciliársela, mediante ruegos y presentes. Al principio se ablanda ella, porque no es inflexible, y le aconseja para lo futuro, diciéndole:

«Nunca digas nombre malo nin de fealdat,
Llamarme *buen amor*, é faré yo lealtat.»

El poeta añade irónicamente:

«Por amor de la vieja é por desir rason,
Buen amor dixe al libro é á ella toda sazon.»

Pero él tenía que aprender aún de su maestría, mostrada en todo su esplendor:

«Fizo grand maestría et sotil travesura,
Fisose loca publica andando mi vestidura.»

De esta manera, fingiéndose loca, supo hacer que no dañara al amante el secreto de éste, que denunció por venganza, porque lo considerarían como vana charla de una enajenada; la dama no sigue estando guardada tan estrechamente, y la vieja «físose corredera de las que venden joyas»; supo de nuevo procurarse entrada en la casa y conquistar á su pupila con sus artes de encantamiento. Pero otra vez se volvió contra él su desgraciada estrella; no debía gozar mucho tiempo esta dicha, pues á los pocos días de placer murió la dama:

«Como es natural cosa el nascer é el morir,
Hobo por mal pecado la dueña á fallir,
Murió á pocos dias, non lo puedo desir, etc...»

Llegó á enfermar de dolor; su amiga y medianera le vitupera por ello, diciéndole que es un joven flojo, puesto que no merece la pena de afligirse por una pérdida tan fácil de sustituir; y se expresa en general tan despreciativamente acerca de su propio sexo, que él procura aturdir su dolor y desaliento en cantares burlescos acerca del bello sexo:

«De toda la laseria et de todo este cojijo
Fis cantares cazurros de quanto mal me dixo;
Non fuyan dello las dueñas, nin los tengo por lijo,
Ca nunca los oyó dueña, que dellos mucho non rijo.»

Tenemos que echar de menos el que no hayan llegado hasta nosotros estos cantares cazurros. Según todas las probabilidades, el poeta mismo los ha suprimido para no excitar demasiado el rencor de las damas, á las cuales pide perdón, diciéndoles:

«A vos, dueñas señoras, por vuestra cortesia
Demando vos perdon, que sabed que non querria
Haber saña de vos; ca de pesar morria,
Consentid entre los sesos una tal vavoquia.»

Al romper de la primavera («el mes era de Marzo») se retira, probablemente para distraerse («á probar la Sierra»), al cercano valle habitado por pastores en paso de Lozoya á Segovia. Nos describe con mucho gracejo la tragicómica aventura que en este viaje, (que tan malo le fué por lo dura que todavía era la estación y por los caminos montañosos aún más duros y que le extraviaban á menudo), le ocurrió con unas «serranas» intratables, que contestaron á su galantería de un modo grosero. Pero él, como genuino poeta, que halla motivo de canto en el dolor y el placer, encuentra en esto materia para una especie de *eglogas* (cánticas de Serrana), que afortunadamente agradaron al copista y las reprodujo en su mayor parte, por lo cual le deben agradecer los españoles el que les haya conservado *los más antiguos cantares auténticos en tono popular*, por lo menos que yo sepa (1). Después de haber pasado felizmente todas estas peripecias de viaje, decide antes de su regreso hacer su

(1) Sánchez, copiando con toda escrupulosidad los estropeados manuscritos, ha reproducido hasta sus faltas; así es que por la rima suficientemente marcada y el artificio regular de las estrofas, pueden reducirse fácilmente á su forma originaria, que es en lo que consiste su principal valor para la historia de la métrica española, á causa de su forma característica. En ellas tenemos, según creo, el más antiguo modelo que haya llegado hasta nosotros de aquellas «Cánticas Serranas» mencionadas ya por el marqués de Santillana en su famosa carta (Sánchez, l. c., tomo I, páginas LVIII LIX). Los tres primeros de estos poemas están en estrofas de siete y nueve versos octosílabos, con el acento sobre la segunda, tercera ó penúltima sílaba; el orden de la rima es en las estrofas de siete versos de la primera: *ab ab cc b;* la de la estrofa de nueve versos de la segunda con un *estribillo* de dos versos, *ab ab ab, abc,* en que el último verso en todas las estrofas está unido mediante la misma rima con el último del estribillo y la última palabra de cada estrofa es á la vez la primera de la siguiente *(coplas capfinidas;* por lo que dice el poeta mismo de estas poesías construidas más artísticamente: Non es mucho fermoso, creo que sin comunal); las estrofas de siete versos de la tercera tienen colocada la rima de este modo: *ab ab ab b.* (Este poema es singularmente atractivo por su ingenua descripción de la vida pastoril y de los juegos del país de los serranos.)—La última aventura en este valle le sucedió en el paso de Tablada, en el que le guiaba, una rolliza y gigantesca serrana, á la que describe

expedición á Santa María del Vado, un santuario cerca de esta tierra:

«Fui tener y vigilia, como es acostumbrado,
A honra de la Virgen, ofrecile este ditado.»

Esta alabanza (ditado: dit) en homenaje de la Madre de Dios, está compuesta en cuartetas de versos de doce sílabas, con la siguiente colocación de la rima: *a aab*, *ccc b*, etc., con rimas de cesura intercaladas y una *cabeza* de dos versos (*bb*). Para honrar aún más su memoria («yo en tu memoria algo quiero faser») inserta otros dos poemas más, en los que canta la Pasión de Cristo, y que son semejantes á los anteriores en cuanto al artificio métrico y á la ordenación de la rima, con la sola diferencia de que el segundo de los mismos tiene en casi todo él versos de catorce sílabas.

---

muy cómicamente como una maravilla de fealdad y un monstruo (Yegua risa trefuda, talla de mal ceñiglo etc...):

«De quanto que me dixo et de su mala talla
Fise bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla,
Las dos son *chanzonetas*, la otra, de *trotalla;*
De la que te non pagares, veyla, é rie, é calla.»

Pero en vez de estas dos «chanzonetas» y de la «cantiga de trotalla» (canción callejera?) sigue inmediatamente la cuarta «Cantiga de Serrana», que no contiene nada más que las otras, sino que tiene el mismo asunto de las tres anteriores. Esta la ha distribuido muy bien Sánchez; consta de una *cabeza* de cuatro versos unidos por la misma rima y quintillas de versos de seis sílabas, con el acento en la primera, segunda ó anteúltima sílaba, los cuatro primeros de los cuales están rimados en pareados, y el último en todas las estrofas va unido por la misma rima á los cuatro versos de la cabeza. Las cinco primeras estrofas de esta Cantiga las citó Ortiz de Zúñiga (*Anales de Sevilla*, pág. 815, a 1253), apoyándose en la antoridad de Argote de Molina, como muestra de los poemas de un «cantor de romances», *Domingo Abad de los Romances*, que debió de haber vivido bajo Fernando el Santo (impreso también en la traducción de Velázquez por Dieze, pág. 146), pero Sánchez prueba suficientemente (páginas 166-167) que esta atribución procede de un error de Argote, y que esta poesía, que en el Arcipreste consta de veintiuna estrofas, á causa del lenguaje mucho más reciente y formado, no puede ser atribuida, por lo menos en la forma en que ha llegado hasta nosotros, á ningún poeta del siglo XIII. Aunque tengo por

A la aproximación del «santo tiempo» (la Cuaresma) se vuelve, finalmente, á casa («por folgar algun rato»); faltábanle sólo siete días para el Miércoles de Ceniza («dende á siete dias era Quaresma»). Se sienta á la mesa con su buen amigo, *Don Jueves Lardero*, y le entrega dos escritos, como mensajero de pies veloces. El uno es una «carta de creencia» de *Doña Quaresma* para todos sus servidores, y, sobre todo, los arciprestes y clérigos, en que les manda («so pena de sentencia») que desafíen á *Don Carnal* (aquí el tiempo de comer carne en general), que ya casi un año ha devastado impunemente sus tierras, y le anuncien que dentro de siete ú ocho días irá con todo su ejército á pelear contra él. Este escrito debe ser promulgado en toda la tierra para que no puedan disculparse los vasallos y dependientes de su enemigo («su gente»), diciendo que no se les había avisado. («Dada en Castro de Ordiales, en

---

muy verosímil la influencia de la poesía popular sobre esta, especialmente en lo que toca á la forma métrica (puesto que están como ya he indicado, compuestas según el arte de los cantares populares posteriores y evidentemente auténticos, en la conocida y usadísima versificación de estos, es á saber en «versos de redondilla mayor y menor»), sin embargo, apenas puede considerarse como simplemente casual la coincidencia de los mismos, sobre todo respecto al contenido, con las bucólicas tan gustadas entonces y aún antes de los franceses del Norte y del Sur (las «*Pastoretas*» de los trovadores y las «*Pastourelles*» de los troveros. Véase Diez: «*Die Poesie der Troubadours*», pág. 114, y W. Wackernagel «*Altfranzos. Lieder und Leiche,* Basel, 1846, 8, pág. 183), y tanto más ha de creerse esto, cuanto que he probado repetidas veces el exacto conocimiento que de los poemas de éstos tenía el Arcipreste. Creo, por lo tanto, que los modelos extraños pudieron haber sido la más próxima ocasión de fijar la atención en lo indígena y aprovecharse de ello, y de haber promovido su cultivo artístico, ya en nuestro poeta y aún mucho más entre los posteriores á él. ¡Cuán estrecho no era entonces en general el lazo entre la poesía popular y la artística, sobre todo en la lírica que empezaba á desarrollarse! ¡Y cuánto no se diferencian estos todavía poco cultivados productos de la naturaleza, de los lamentos pastoriles, refinados y dulzones compuestos en los siglos XVI y XVII según los modelos italianos! *(a)*.

(a) Conocidos ya los cancioneros galaico-portugueses, es imposible negar que en ellos, y no en la lírica provenzal ni en la francesa, ha de buscarse el modelo inmediato de las *cánticas de Serrana* del Archipreste.—(M. M. y P.)

Burgos rescebida.») El otro escrito es la carta de desafío de *Doña Quaresma* á *Don Carnal* con toda las formas del derecho:

> «... abierta é sellada,
> Una concha muy grande de la carta colgada»,

que le envía por medio de su heraldo, *Ayuno*. El Arcipreste y su huésped se turban mucho con esta noticia, y el último decide en seguida romper una lanza con la mal aconsejada dueña; pero el Arcipreste se pone bajo las órdenes de su señora y envía por su parte una carta abjuratoria á *Don Carnal* por *Viernes:*

> «Que venga apercebido el martes á la lid.»

En esto se lanzan ambos partidos á la lucha (aqui describe el poeta con mucho gracejo ambos ejércitos, que constaban de diferentes animales terrestres y acuáticos, que, según sirven de comida de carne ó de vigilia, se alistan bajo una ú otra de las banderas enemigas); *Don Carnal* y los suyos, que se han excedido algo en la comida y la bebida y se han dormido, son sorprendidos á media noche en su campamento y apenas hacen resistencia (descripción cómica de la batalla); *Don Carnal* es vencido y abandonado de todos sus vasallos, hasta *Cecina* y *Tocino*, cogido prisionero con estos dos y conducidos atados ante su triunfante enemiga, la cual ordena que á él se le perdone, pero que se ahorque á sus compañeros:

> «Mandó a Don Carnal que guardase el ayuno,
> Et que lo tuviessen encerrado a do non lo vea ninguno
> Si non fuese doliente, o confesor alguno,
> Et quel diesen a comer al manjar uno (1).»

---

(1) La idea fundamental de esta alegoría la ha tomado nuestro poeta, de los franceses del Norte (véase Barbazan: *Fabliaux*, tomo IV, pág. 80: *Bataille de Karesme et de Charnage*. Comp. Du Méril: *De la poésie Scandinave. Prolegomènes*, París, 1839. 8. pág. 317, note 1;—respecto á la aquí citada versión italiana, puedo añadir: *Raccolta di poesie facete, di Giulio Cesare Croce, stampate in Bologna nel sec. XVII*, y en ésta: *La trionfante*

Don Carnal llega al caso de necesitar un confesor, y se le acerca un «flaire» para alcanzar su felicidad, convirtiendo á este empedernido pecador. Con esta ocasión, el poeta hace una digresión acerca de la doctrina de la confesión y la penitencia, y aunque, como dice, toca este importantísimo punto con el temor y el respeto debidos á la opinión de hombres más doctos, disculpándose muy modestamente con su poca ciencia:

«Só rudo e sin sciencia, non me oso aventurar,
Salvo un poquillo que oi desputar.
....
Escolar só mucho rudo, nin Maestro nin Doctor,
Aprendi et sé poco para ser demostrador.»

A pesar de esto no puede dejar de vituperar la pretensión de los *clérigos simples* de querer oir la confesión á *cualquiera* y perdonar en plenario *todos* los pecados. Recuerda los pecados *reservados*, é invoca, mostrando su instrucción teológica, el «Común Decreto», el «Santo Decreto», las Decretales y las más sabias doctrinas del Derecho canónico de aquel tiempo. Pero el precitado fraile, según nos informa el poeta prosiguiendo en su relato, había sido favorecido por el Papa con una más extensa facultad de absolver de los pecados («Era del Papa e dél mucho privado»), y podía absolver aun los tan grandes como eran los de *Don Carnal;* le prescribe como peni-

---

vittoria della Quaresima contro il Carnevale); pero con mucho mayor gracejo y espíritu de observación, copiando con gran destreza á cada paso las costumbres, los usos y los hábitos religiosos, y á las veces parodiándolos ingeniosamente, y añadiendo de propia invención, y con ocasión de la lucha, una nueva serie de sucesos y otro resultado diferente. Tales combates alegóricos eran, en general, un asunto favorito de los poetas de la Edad Media (comp., por ejemplo, *La Bataille de Vins* en Barbazan, l. c., tomo I, pág. 152; *Dis ist von dem Herbste vnd von dem Meigen*, en la colección de poemas alemanes de Müller, tomo III, página XXIX-XXX, etc. Comp. también la crítica de Huber de la edición de los *Latin poems attrib. to Walter Mapes*, de Th. Wright, crítica inserta en *Jenaer Litz*, 1842, n.º 233, s. p. 962; y Du Méril: *Poésies lat. ant. au XII s.*, pág. 218), cuyo modelo originario puede muy bien haber sido la *Batracomiomaquia.*

tencia que coma cada día de la semana tan sólo «un manjar señalado», que visite á la vez con diligencia las iglesias y los cementerios, que se dé los viernes la «santa disciplina», que se guarde de todos los pecados y no dé escándalo á nadie. *Don Carnal* se somete humildemente á esta penitencia, por lo cual es absuelto; pero extenuado por sus heridas y postrado en el lecho del dolor, tiene que consumirse solo y abandonado en la cárcel, pues ningún cristiano quiere ya tener nada que ver con él.

Entre tanto, su vencedora, *Doña Quaresma*, entra en su gobierno apenas amanece el Miércoles de Ceniza (miércoles corvillo); pero no se contenta con hacer limpiar, frotar y fregar toda la vajilla y el menaje doméstico para que pierda las huellas de la loca vida anterior, sino que:

«Bien como en este dia para el cuerpo repara,
Asi en este dia por el alma se para:
A todos los Christianos llama con buena cara
Que vayan a la Iglesia con conciencia clara.
A los que allá van con el su buen talente,
Con ceniza los cruzan de ramos en la fruente, etc.»

Mientras cuida así de la salud de las almas de los fieles, animando á éstos á la penitencia y á las obras de piedad, se ha ido reponiendo poco á poco *Don Carnal* de sus heridas y dolores, pero sigue todavía muy extenuado. El Domingo de Ramos le invita Don Ayuno á que le acompañe á misa, acepta esta invitación muy de grado, pues espera que le dé ocasión de darse á la huida. Efectivamente, se escapa al salir de la iglesia:

«... fuese a la Juderia,
Rescebieronlo muy bien en su carneceria,
Pascua de pan cenceño estos los venia.»

El lunes siguiente, muy temprano, le ayuda á que complete su fuga el «Rabi Acelin»; pone en seguida en alarma á toda la comarca, recorriéndola con increíble celeridad; reune de nuevo en torno de sí á todos sus partidarios, y animado con esto, se atreve á provocar á su enemigo á la renovación de la lucha,

enviándole por medio de su fiel vasallo, *Don Almuerzo*, una carta de desafío, en que le fija para la ruptura de hostilidades el Domingo de Pascua. («De hoy en quatro dias, que será el domingo.») No descuida, entre tanto, hacer que corran entre todos sus vasallos, cristianos, moros y judíos, cartas, circulares y gratulatorias («salud con muchas carnes siempre de nos á vos»), en que les anuncia la ruptura de hostilidades y les ruega que se reunan, encargándoles que abjuren de su común enemiga por medio de *Doña Merienda*. Ve coronada su empresa con el éxito que más pudiera anhelar, porque todos abandonan entonces con placer á su temida enemiga, que se arrepiente demasiado tarde de su imprevisión, y que, como todas las mujeres, débil é irresoluta en el momento del peligro, da por perdida su propia causa (1). Decide, por lo tanto, para no recibir daño alguno, evitar la lucha con el vencido enemigo, y con los peces, sus mejores aliados, que no pueden unírsele en primavera, ir en peregrinación á Jerusalén. El viernes de indulgencias se viste de peregrina (coplas 1.179-1.181: descripción exacta del traje que entonces usaban los peregrinos), y así, habiéndose hecho desconocida, se escurre de sus enemigos, que la espían, en la noche del Sábado Santo:

«El Sabado a la noche salté por las paredes.»

Así abandonó el campo la enemiga misma y nadie impidió á *Don Carnal* volver á subir con nuevo brillo á su trono abandonado. El poeta describe ahora la recepción espléndida y la entrada de éste y de su igualmente poderoso co-soberano:

«Vigilia era de Pascua, Abril cerca pasado,
El Sol era salido, por el mundo rayado,
Fue por toda la tierra gran roido sonado
De dos Emperadores, que al mundo han llegado:
Estos Emperadores Amor et Carnal eran.»

Todos les salen al encuentro para recibirlos placentera-

(1) Aquí empieza á ser más completo el extracto de Velázquez.

mente. al *Emperador Carnal* sobre todo, los carniceros, triperas, pastores y rabadanes. Aparece en un precioso carro, armado y rodeado de perros de caza, trayendo sogas para vacas, pesos, pesas, tajones y garabatos, grandes tablas y mesas, gamellas y artesas para las triperas, matando, degollando y desollando reses, y dándolas á cuantos venían, castellanos é ingleses, y cobrando cuanto había perdido en los meses pasados.

Pero aún con más fiesta y alegría es recibido *Don Amor* por todos los vivientes, que entonan cantos de júbilo y alabanza con todos los instrumentos posibles (en la copla 1.202-1.208 se citan todos los conocidos entonces) (1). Hasta los religiosos regulares y las monjas le llevan en procesión, y todo el mundo le rinde pleito homenaje. Elévase entonces entre la muchedumbre de sus adoradores una querella sobre quién ha de participar del honor de albergar al querido soberano. (El poeta aprovecha esta querella para salidas satíricas sobre los diferentes estados por las mutuas acusaciones de los que se pelean por alcanzar ese honor: monjes, religiosos, seculares, caballeros, escuderos y monjas; tema favorito de los poetas de la Edad Media.) Amor, sin embargo, aunque promete á todos su gracia, no quiere decidirse, sabiamente, por ningún partido. Entonces se le acerca el poeta; como discípulo, antiguo servidor y fiel vasallo de Don Amor, le suplica el distinguido favor de que vaya á su casa. Amor accede también á este ruego, y después de despedir á la mayor parte de su séquito («Pero que en mi casa fincaron los instromentos»), se aloja efectivamente en casa de aquél. Mas como para el resto de la servidumbre es demasiado pequeña la casa del poeta, hace plantar el Amor su magnífica tienda en la proximidad de aquélla, y manda que le vayan conduciendo todos los amantes cada cual á su vez. (Coplas 1.240-1.274: descripción del adorno interior y de las pinturas de esta tien-

(1) Compárese con este pasaje: Roquefort, *De l'Etat de la poésie françoise*, páginas 106-131.

da, que representan los doce meses) (1). Cuando el Amor, después de una corta siesta, se encuentra á solas con el poeta («los más de su mesnada con *Don Carnal* fasian su morada»), se atreve éste («como era su criado») á preguntarle dónde ha pasado el tiempo durante el cual no se habían visto.—*Don Amor* le cuenta á éste que «en la invernada» había estado en Sevilla y Andalucía, siendo en todas partes muy bien acogido; durante la Cuaresma se fué á Toledo, pero halló á todos ocupados con la oración y ejercicios de penitencia, no siendo, por lo tanto, bien recibido de nadie, y, finalmente, había sido echado por la puerta de Visagra. Aun en los conventos, donde mendigaba una colocación, fué tratado sin misericordia. Huyó entonces á *Castro Ordiales*, donde fué bien recibido, y pasó la Cuaresma. Pero ahora, que había vuelto *Don Carnal* á recobrar su dominio, había pasado para él el tiempo de perturbación; se iba, ante todo, á Alcalá, á morar allí en la feria, y de allí á recorrer todo el país («dando á muchos materia»). A la mañana siguiente abandona efectivamente el Amor al poeta:

«Dexóme con coydado, pero con alegria,
Este mi Señor siempre tal costumbre habia (2)».

Como nuestro poeta ve todos los corazones llenos de dulce júbilo y de placeres de boda con la vuelta de la primavera y del Amor:

«Dia de Quasimodo Iglesias et Altares,
Vi llenos de alegrias, de bodas e cantares,
Todos habian grand fiesta, fasien grandes yantares,
Andan de boda en boda Clerigos e Iuglares»,

---

(1) Este pasaje es tan semejante á la descripción de la tienda de Alejandro en el *Poema de Alexandro* (comp., sobre todo, las coplas 2.390-2.402), que casi se creería que nuestro poeta ha copiado aquí á su compatriota, si tales descripciones de pinturas alegóricas no fueran comunes, en general, á todos los poetas de la Edad Media.

(2) ¿A quién no le ocurren aquí las tan hermosas como verdaderas palabras de Goethe:

«Glück ohne Ruh
Liebe bist du.
Felicidad sin calma, tú eres amor?»

se despierta de nuevo en su corazón el antiguo anhelo, se le hace insoportable su triste soledad; vuelve, pues, á recurrir á la diestra *Trota-Conventos* para que le ayude á buscar algún objeto que llene el vacío de su corazón («que me catase alguna tal garrida»). Ella está también muy propicia á ello, y le dice que conoce una viuda rica, joven y hermosa, con la cual intentará buscarle felicidad. El poeta provee á la vieja, como siempre, de sus tesoros, de los que parece tenía siempre provisión, es decir, de algunas canciones compuestas por él mismo («Çantigas que vos aquí trobé»), para que se las dé á la dama. Pero también su desdichada estrella había vuelto con la primavera y con el amor.

«Asaz fiso mi vieja quanto ella faser pudo,
Mas non pudo trabar, atar, nin dar nudo,
Tornó a mi muy triste, e con corazon agudo;
Dis: do non te quieren mucho, non vayas a menudo.»

No le va mucho mejor con otra dama, á la que ve en la iglesia el día de la fiesta de San Marcos, y de la que al punto se enamora. Esta vez la mensajera de amor, Urraca, toma á su cuenta el exponerle sus pretensiones y «desires»; pero lo toma contra su voluntad, y no sin fundamento; pues si bien al principio no se mostraba completamente esquiva la bella, cambió en seguida su sentido, y prefirió la mano y la sortija nupcial de otro al corazón y las canciones del poeta, de quien se ríe por esto la vieja:

«.................. ella dixo: a dolo;
Vino a mi reyendo, dis: homillome Don Polo:
Fe aquí buen amor qual buen amiga buscolo.»

Pero procura hacer buena la inoportuna burla por medio de un sano consejo, pintándole las ventajas de que escoja por amada á una *monja*. (La descripcion, aquí intercalada, de la vida que entonces llevaban las monjas claustradas contiene rasgos muy notables para la historia de las costumbres.) El la con-

testa que no puede entrar en el convento, porque no conoce ningún portillo («¿yo entrar cómo puedo do non se tal portillo?»). Pero ¿qué son tales dificultades para una zurcidora de voluntades tan perita como *Trota-conventos*? Ha espiado ya su terreno:

«Ella dis: yo lo andaré un pequeño ratillo,
Quien fase la canasta, fará el canastillo.
Fuese á una monja, que había servida.»

Vuelta de su cometido, le cuenta con diplomática exactitud toda la marcha del asunto: que *Doña Garoza* (así se llama la monja) al principio no quiso oir nada de sus proposiciones, pues:

«Aquesta buena dueña había seso bien sano,
Era de buena vida, non de fecho liviano»;

que habia necesitado todo su arte y toda su resolución para debilitar, usando las mismas armas, las contestaciones de la monja, que sabía apoyarlas con *fábulas* y *relatos* (1), y oponer

(1) Según su costumbre, entreteje aquí el poeta en la conversación entre la monja y la vieja algunas fábulas, á saber: coplas 1.322-1.328: Enxiemplo del Ortolano é de la Culebra (v. Esopo-Coráy, fáb. 170: Γεωργὸς καὶ Ὄφις y *Romulus Ulm. et Divionens.*, lib. I, fáb. 10: *Homo et Colubra*. Comp. Liebrecht, obra citada, pág. 484, y en la «Germania» de Pfeiffer, II, 2, página 249);—coplas 1.331-1.340: del Galgo é del Señor (v. Phaedrus, lib. V, fábula 10 y Romulus, lib. II, fáb. 7: *Venator et Canis);*—Coplas 1.344-1.358: del Mur de Monferrado et del Mur de Guadalaxara (v. Esopo-Coráy, fábula, 301: Μῦς ἀρουραῖος καὶ Μῦς ἀστικός.—Horat. Satyr, II, 6, v. 80 sq. Impreso en Faber, l. c. II, núm. 448);—Coplas 1.361-1.365: del gallo que falló el Zafir en el muladar (v. Phaedrus, lib. III, fáb. 12: *Pullus ad Margaritam*. Lo que dice aquí el gallo, hace decir el poeta español á la margarita);—Coplas 1.375-1.382: del Asno é del Blanchete (en Faber, l. c. II, núm. 439—v. Esopo-Coráy, fáb. 212, pág. 371: Ὄνος καὶ Κυνίδιον. En el español es una ama la que quiere acariciar al asno, á quien no le dan palos hasta matarle, y es el poeta mismo quien dice la moraleja);—Coplas 1.386-1.395: de la Raposa que come las gallinas en la aldea, (en Faber, l. c., II, núm. 441—v. Liebrecht, obra citada, pág. 502.—La misma fábula, con algunas alteraciones de detalle y con otra aplicación se halla en el *Conde Lucanor* del

la constancia á las palabras injuriosas y aun á las amenazas claras; y que finalmente, con mucho trabajo, después de repetidas intentonas y de encarecimientos de sus buenos propósitos, y después de una exacta descripción de la persona y pintura del caracter del tan encarecidamente recomendado (1), de

infante D. Juan Manuel, cap. 43: De lo que contesció á una raposa que se fizo muerta);—Coplas 1.399-1.408: del Leon e del Mur (en Faber, II, número 440.—Esopo-Corảy, fáb. 217: Λέων καὶ Μῦς);—Coplas 1.411-1.416: de la Raposa et del Cuervo (en Faber, II, núm. 443—v. Esopo-Coráy, fáb. 204: Κόραξ καὶ Ἀλώπηξ;—comp. Liebrecht, obra citada, pág. 502);—Coplas 1.419-1.424: de las Liebres (en Faber, II, núm. 446—v. Esopo-Coráy, fáb. 57: Λαγωοὶ καὶ Βάτραχοι. En el español falta la próstesis de la liebre, en que dice que va á arrojarse al agua desesperada por su suerte miserable; les aterra tanto el ruido de esta, que procuran huir en todas direcciones y ocultarse, presas de ciega angustia. En vano llama la atención de una de las suyas acerca del infundado temor de las ranas, para mostrarles un ejemplo; ellas huyen);—y coplas 1.428-1.453: Enxiemplo del ladrón que fiso carta al Diablo de su anima. (Una de las muchas historias del diablo de que están llenos los escritos asceticos de la Edad Media, v. Liebrecht, ya citado, página 503. También aquí se ha servido el infante D. Juan Manuel de la misma fuente que nuestro Arcipreste; pues cuenta la misma historia con ligeras variantes en su *Conde Lucanor*, cap. 49: De lo que contesció al ome bueno, que fué fecho rico, e despues pobre con el diablo.—Alguna semejanza con esta tiene una historieta que se halla en el «*Schimpf und Ernst*». («Burla y veras») de Pauli, bajo el título de «del diablo y el mal espíritu», según la edición de Francfort, del año 1594, hoja 232 v: El diablo y un ladrón hacen un pacto.)

(1) Coplas 1.459-1.463: De las figuras del Arcipreste. Como este pasaje parece contener una descripción propia y humorística del poeta, creo muy apropiado ponerla aquí á la vez como semblanza y muestra de este hombre distinguido y de su notable obra:

«Señora, dis la vieja: yo l'veo a menudo,
El cuerpo ha bien largo, miembros grandes, trefudo,
La cabeza non chica, belloso, pescozudo,
El cuello non muy luengo, cabel prieto, orejudo.
Las cejas apartadas, prietas como carbon,
El su andar enfiesto bien como de pavon,
Su paso sosegado, é de buena rason,
La su naris es luenga, esto le descompon.
Las encias bermejas, et la fabla tumbal,
La boca non pequeña, labios al comunal,
Mas gordos que delgados, bermejos como coral,

cuya verdad ella debía salir garante, sólo había podido conseguir de ella el que consintiera en verle y hablarle:

«La dueña dixo: vieja, guardeme Dios de tus mañas,
Ve, dil que venga cras ante buenas compañas,
Fablarme ha buena fabla, non burlas nin picañas,
E dil, que non me diga de aquestas tus fazañas.»

Esto es lo que le anuncia como consolador resultado de su embajada, y él puede considerar qué es lo que ha decirle á la dueña al día siguiente («non le digades chufas de pitoflero»). Decide él entonces probar ante todo su favor por medio de una carta y esperar la contestación. Esta es favorable:

«Troxome buena respuesta de la fermosa rima,
Guardas teme la monja mas que la mi esgrima,
Pero de buena fabla vino la buena cima.»

También tiene el mejor éxito la cita que sigue á esto.

«Recibiome la dueña por su buen servidor,
Siempre l'fui mandado e leal amador,
Mucho de bien me fiso con Dios en limpio amor,
En quanto ella fue viva, Dios fue mi guiador.»

Así es como halló en esta monja lo que tanto tiempo había buscado en vano, «*limpio amor*», una inclinación fundada en estimación mutua; no la embriaguez del apetito sensible, que pasa pronto, sino el ennoblecimiento propio mutuo por una conducta agradable á Dios y por casta asbtención.

Las espaldas bien grandes, las muñecas atal:
Los ojos ha pequeños, es un poquillo bazo,
Los pechos delanteros, bien trefudo el brazo,
Bien complidas las piernas, del pie chico pedazo,
Señora, del non vi mas, por su amor vos abrazo.
Es ligero, valiente, bien mancebo de dias,
Sabe los instrumentos e todas juglerias,
Doñeador alegre para las zapatas mias,
Tal omen como este non es en todas crias.»

«Para tales amores son las religiosas,
Para rogar a Dios con obras piedosas,
Que para amor del mundo mucho son peligrosas,
Et son las escuseras, peresosas, mentirosas.»

Desgraciadamente, muy pronto turbó la muerte estas nobles relaciones, pues á los dos meses murió la monja, y en vez de los tiernos cuidados («hobe menos cuydados») llena un profundo dolor al más que solitario, y añade el poeta tan ingenua como patéticamente:

«Con el mucho quebranto fis aquesta endecha,
Con pesar e tristesa non fue tan sotil fecha,
Emiendela todo omen, e quien buen amor pecha,
Que yerro et mal fecho emienda non desecha (1).»

Para acallar este dolor se lanza de nuevo al camino extraviado del amor loco, donde, como es justo, no le va mejor que antes. A su ruego de que le procure un objeto de distracción, su siempre servicial medianera se vuelve esta vez á una *mora;* pero ésta no quiere oir nada de tales proposiciones:

«Ella fis buen sero, yo fis mucho cantar (2).»

---

(1) Por desgracia, los manuscritos no nos han conservado esta *endecha*, que, como ejemplo el más antiguo de este género de poesía, hubiera sido muy notable aun en el respecto métrico.

(2) Las coplas 1.482-1.486, que contienen la conversación entre la vieja y la mora, tienen manifiestamente otro ritmo, que las restantes estrofas alejandrinas, aunque Sánchez las haya impreso como tales, y es digno de notarse que cada hemistiquio ó medio verso cierra el pensamiento. Si se las divide según esto, se llega á redondillas, las más octosílabas, por ejemplo:

«Ya amiga, ya amiga,
Quanto ha que non vos vi?
Non es quien ver vos pueda;
Como sodes ansi?
Saludaros amor nuevo;
Dixo la mora: ysnedri, etc.»

¿No recuerda esto la forma de los romances?

Con ocasión de esto, hace el poeta una pequeña digresión para decirnos qué instrumentos servían para acompañamiento de los cantos arábigos («en quales instrumentos non convienen los cantares de arábigo»), de donde sabemos que compuso muchas canciones de baile y callejeras para cantantes judías y moras, canciones de mendicidad para ciegos, estudiantes vagabundos y otros cantores errantes por el estilo, y un gran número de canciones burlescas; en una palabra, que fué un poeta popular en sentido estricto. Me permito, pues, otra pequeña interrupción en mi extracto, para insertar aquí este pasaje clásico para la historia de los cantares populares españoles:

«Despues fise muchas cantigas de danza e troteras
Para Judias, et Moras, e para entendederas,
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que non sabes, oilo a cantaderas.
Cantares fis algunos de los que disen los ciegos (1),
Et para escolares que andan nocherniegos (2);
E para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros et de bulras, non cabrian en dies priegos.»

---

(1) Felizmente nos han transmitido los manuscritos un par de modelos de esta especie. Dos de tales cantares de ciegos se hallaban al final del «Códice de Gayoso» los cuales también Sánchez (páginas 284-288) ha puesto como apéndice á su edición. Pero los hizo imprimir junto á los dos también citados cantares del escolar errante, siguiendo exactamente y sin crítica alguna el manuscrito, cuando, aun fuera del contenido, debieron haber llamado su atención el ritmo diferente y la colocación de la rima alterada de un modo bastante claro; aunque esta vez fué instruído hasta tal punto á lo menos por los dos últimos de estos poemas que halló bien divididos en el manuscrito de Salamanca, que no los consideró, como ya he hecho notar á menudo, como estrofas de alejandrinos largos, pues aun aquí estaban escritos juntos en el manuscrito, como él mismo dice, dos versos en una línea. La primera de estas canciones (empieza pág. 284: «Varones buenos honrados...», y acaba, pág. 286: «Da paraiso á sus almas»); está en estrofas de seis versos con rima alternada; la segunda tiene al principio y al fin unas estrofas de cinco versos, la primera de las cuales (con la rima: *aaa bb*) servía según toda probabilidad de estribillo, en cuyo lugar la última (con la rima *aa bbb*) se cantaba como estrofa final. Las restantes son de seis versos con rima en pareados; ambas constan de versos octosílabos.

(2) Las coplas 1.624-1.634 contienen dos de tales canciones mendicantes

Continuando con nuestro poeta en el relato de sus aventuras, debo decir que aún no se había agotado su desdicha, pues le faltaba recibir el golpe más rudo:

«Et yo con pesar grande non puedo desir gota,
Porque *Trota-conventos* ya non anda, nin trota.»

Esta medianera de los asuntos de su corazón, que tan útil le fué siempre, le fué arrebatada por la muerte, y más de un portillo, que ella sabía abrir para él, le quedó cerrado entonces. Esto le da ocasión para hacer consideraciones sobre lo caduco de todo lo terreno y sobre los devastadores efectos de la muerte, y para maldecir á este enemigo capital del género humano (no le faltan aquí salidas satíricas sobre los herederos que se ríen del muerto y las viudas hipócritas). No perdonó la muerte ni

---

de escolares de viaje. («De como los Escolares demandan por Dios».) Ambas han sido impresas, como ya se ha dicho, según el «Códice de Gayoso», páginas 283-284; sólo que tiene aquí cada una una estrofa menos, pues en todas estas canciones casi no son las estrofas otra cosa que variaciones del mismo pensamiento, de modo que se puede quitar una cualquiera á voluntad ó añadirla sin que se altere el sentido; por el contrario faltan en el manuscrito de Salamanca los dos versos que forman el estribillo de la segunda canción, con que aquí, pág. 284, comienza esta:

«Señores, vos dat á nos
Escolares pobres dos»;

y las anteriores á la copla 1.629 están intercaladas. También aquí ha impreso Sánchez las dos como si fueran una sola, de lo cual debía haberle apartado la rima del último verso de cada estrofa, que cambia desde la copla 1.629, rima por la que están unidos entre sí y con los dos versos del estribillo. (En general ha incurrido en este respecto en faltas, algunas de las cuales no admiten disculpa; pues llega casi á lo cómico la observación que antepone (pág. 283) á estas cuatro canciones, que, como se ha dicho, imprimió como una sola según el «Códice de Gayoso». Dice: «Cántica de los Escolares, de que el poeta hizo mención copla 1.488, y quedó empezada en la 1.624. Pónese aquí entera, sacada del Códice de Gayoso, etc.» ¡Cuán de desear sería una edición no mutilada y crítica de las obras del Arcipreste, aun cuando debemos estar reconocidos al noble celo del animoso Sánchez! Estas dos canciones mendicantes están en cuartetas octosílabas con la rima: *aaa b*, y un estribillo de dos versos pareados (rimados en *b*).

á Cristo hecho hombre; por lo cual fueron ella y el poder del infierno vencidos para siempre por el hijo de Dios:

«Tu l' mataste una hora, él por siempre te mató.»

Sobre esto reposa la esperanza de los hombres, á quienes Cristo, mediante su muerte temporal, ha desligado de los lazos de ésta y hecho de nuevo participantes de la vida eterna.

Cierra el poeta estas consideraciones con un panegírico y un epitafio á Doña Urraca, su difunta amiga, panegírico y epitafio que suenan, sin embargo, como una ironía. Y para aprovechar un suceso tan temeroso, y sacar de él cuando menos doctrinas saludables á sus prójimos, aconseja á estos contra un enemigo tan seguro y que casi siempre nos coge desprevenidos, como es la muerte, estar siempre preparados, y esto con las armas de las buenas obras, que pueden protegernos mejor que nada contra los tres seductores principales, mundo, demonio y carne, y contra sus retoños, los siete pecados capitales. (Este tema está desarrollado en una alegoría ascético-mística, en que nos presenta á los siete Sacramentos como compañeros de armas luchando contra los siete pecados capitales.)

Sin embargo, siente él mismo ya que se está ocupando en algo más que en una obra poética, que ha subordinado la lira al púlpito, y procura indemnizarlo con un verdadero salto lírico, puesto que se introduce inmediatamente en el siguiente poema de un modo muy ingenuo:

«Quiero vos abreviar la predicacion,
Que siempre me pagué de pequeño sermon,
E de dueña pequeña et de breve rason
Ca poco et bien dicho afincase al corazon.»

El poeta hace muy bien en esto, en declarar expresamente la marcha de sus ideas, pues de otro modo, ¿quién hubiera podido hallar, si él no lo hubiese motivado, el paso de tan serias consideraciones á la poesía agradabilísima y maliciosa que coloca en seguida y que no contiene ni más ni menos que una

alabanza de las mujeres pequeñas («de las propiedades que las dueñas chicas han») tratada en comparaciones bonitas y llenas de sentido? La cierra con esta maliciosa sentencia:

«Del mal tomar lo menos diselo el sabidor,
Porende de las mugeres la mejor es la menor.»

A quien lleva en la boca con tanto calor la alabanza de las mujeres, á este, á pesar de todos los pensamientos de la muerte, no se le ha despegado el amor del corazón. Y así sucedía con nuestro poeta; pues apenas vuelve el fatal Marzo («Salida de Febrero, entrada de Marzo»), y con los seductores aires de primavera, el anhelo amoroso, debía, como es natural, buscar el modo de llenar el vacío de su corazón. La que tan fielmente le ayudaba, estaba ya muerta; ¿qué había pues de hacer más que escoger otro mensajero de amor, y cómo podía hallar más útil sujeto que el notable joven Hurón, que reunía en sí las *catorce* virtudes cardinales (1)? Movióle también á ello otra razón importante:

«Que mas val con mal asno el omen contender
Que solo e cargado fas a cuestas traer.»

El joven habla con mucha modestia de sus talentos:

«El sabia leer tarde, poco, e por mal cabo,
Dixo: dadme un cantar, et veredes que recabdo:
E, Señor, vos veredes, maguer que non me alabo,
Que si lo comienzo, que le daré buen cabo.»

---

(1) Creo un deber de conciencia hacer que mis lectores conozcan la característica pintura de este distinguido joven. Hable el poeta mismo:

«Tomé por mandadero un rapas trainel,
Huron habia por nombre, apostado doncel,
Si non por quatorce cosas nunca vi mejor que el.
Era mintroso, bebdo, ladron e mesturero,
Tafur, peleador, goloso, refertero,
Reñidor, et adevino, susio et agorero,
Nescio, perezoso, tal es mi escudero.
Dos dias en la selmana grand ayunador,
Quando non tenia que comer, ayunaba el pecador.»

Un mensajero tan diestro debía ejecutar su comisión excediendo en ella á todas las esperanzas:

«Ibaselos (los cantares) disiendo por todo el mercado,
Dixol' Doña Fulana: tirate alla, pecado,
Quel a mi non te envia, nin quiero tu mandado.»

Con esta broma cierra el poeta el relato de su aventura amorosa, determinando con suficiencia su carácter por una burla irónica. Cree, sin embargo, necesario prevenir una vez más de toda falsa inteligencia de su obra á los sobrado celosos y á los lectores de malas entendederas, con el sentimiento de que un hombre de su estado no está seguro con semejante obra de los vituperadores maliciosos y de pocos alcances, que quieren meter por fuerza dentro de los cuatro jalones de la vida ordinaria el libre juego de la fantasía y no pueden comprender al poeta fuera de su posición en el mundo civil.

A este propósito añade á su obra un epílogo («De como dise el Arcipreste que se ha de entender este libro»). Dice que su libro, tomado según el sentido literal, el *texto*, es mezquino y «pequeño», pero que se le debe reconocer verdadero valor («antes es bien grand prosa») por la significación (glosa), bien entendida, que se encierra en el fondo de él. Por lo demás él no ha querido instruir simplemente, sino á la vez recrear:

«Por vos dar solas a todos fablévos en gugleria»,

y revestir su fin principal, que es llamar la atención de los sencillos hacia los peligros del loco amor mediante ejemplos que nos avisen de las caídas, con sentencias y poesias de arte no común:

«Fue compuesto el romance por muchos males e daños,
Que fasen muchos e muchas a otros con sus engaños (1).»

---

(1) Tal vez esto de «versos extraños» es una expresión que denota formas métricas inusitadas; pues Robert of Brunne *(Applo Pref. to Peter Langtoft*, pág. xcix), emplea una expresión análoga: «Rhyme Strangere» que Tyrwhitt cree poder entender diciendo: Sospecho que es más bien un nombre general, que incluye toda especie de rimas no comunes, que apro-

Siguen algunas poesías más en honor de la Virgen María, pues ella es «comienzo é fin del bien», con lo cual da por terminada su obra, aunque no por cerrada para siempre:

«Porque Santa Maria, segund que dicho he
Es comienzo e fin del bien, tal es mi fe,
Fisle quatro cantares (1), et con tanto faré
Punto á mi librete, mas non lo cerraré (2).»

---

piado á una especie en particular. (V. su *Essay on the language and versification of Chaucer*, parte III, lib. v, not. 56, que antecede á la edición de «*Canterbury Tales*».)—¿No habrá querido indicar tal vez, y esto es lo más verosimil, al decir eso el poeta español, los alejandrinos, *versos franceses* y por lo tanto *extraños* versos, en que está compuesta la mayor y más importante parte de su libro?

(1) Estas cuatro «Cánticas de loores de Santa María» están en la edición de Sánchez en las páginas 275-279 (coplas 1.640-1.661, el número 1 y el 3 mal divididas por Sánchez y la última con buena distribución. La segunda de estas poesías se halla también en la «Floresta» de Faber, tomo I, números 1 y 2), pero quedan aún otras dos poesías sobre los siete gozos de la Madre de Dios (gozos de Santa María; coplas 1.609-1.623) y otra que contiene la salutación angélica (del Ave María de Santa María; coplas 1.633-1.639). Los versos iniciales de las estrofas desde la segunda á la sexta están formados por el texto latino: «Dominus tecum—Benedicta tu—In mulieribus—Et benedictus fructus—Ventris tui.» Está con un estribillo de cuatro versos y décimas de versos de ocho y cuatro sílabas. Estas poesías son, en cuanto al artificio de las estrofas y la colocación de la rima, de una forma especialmente artística en general. Están todos ellos en versos cortos de cuatro hasta ocho sílabas con diversas colocaciones de rima, á menudo muy artísticas, y en estrofas de seis hasta diez versos, algunas con un estribillo. En todos estos cantos se lamenta el poeta á su Santa Patrona de los sufrimientos inmerecidos que tiene que padecer aún por mucho tiempo, y le ruega que le liberte pronto de su prisión ó que le dé la muerte. Y sin embargo ¡en tan triste estado corporal y de ánimo podía aún inventar una obra tan llena de agudas invenciones y de graciosas ocurrencias! El genio no conoce cadenas.

(2) Me parece que el poema satírico sobre la conducta inmoral y la vida de los clérigos de Talavera (Cantiga de los Clerigos de Talavera; coplas 1.662-1.681), es en efecto una adición compuesta posteriormente, después de la terminación arriba citada de su libro, adición que, por lo demás, no está en conexión alguna con lo anterior. Esto resulta más verosímil si se tiene en cuenta que este poema no está incluido en el más antiguo de los tres manuscritos conocidos, en el de Salamanca. Pero es

Creo haber puesto al lector mediante esta reseña en buena disposición para juzgar por sí mismo si deshonro al gran Cervantes al comparar con él á nuestro poeta. ¿No se halla acaso también en este la ingeniosa facultad inventiva, la descripción de caracteres y costumbres viva y llena de íntima verdad, porque están aquellas tomadas fielmente del natural, una viveza de exposición que llega á las veces hasta el efecto dramático, un gracejo jocoso, y ante todo aquella profunda ironía que lo penetra todo, cualidad que es completamente propia de los españoles, y que sólo encuentra digno parangón en el humor británico, pero con la cual no admite comparación alguna el juguetón ingenio de los franceses, la parodia burlesca de los italianos, ni la sátira bonachona y pedantesca de los alemanes? Reflexiónese en la diferencia de tiempos y de cultura, y se podrá disculpar suficientemente la rudeza de la forma, los pegotes místico-ascéticos y el rudo é inflexible lenguaje de nuestro Arcipreste, de tal modo, que no le habremos de considerar tan sólo como un poeta que descuella sobre el nivel de su siglo y de todos los contemporáneos suyos que vivieron dentro de aquella época, sino también por uno de los más conspicuos de toda la Edad Media (1).

---

indudablemente de nuestro poeta, pues lleva el sello de su genial peculiaridad y de su ingenio jocoso. La copla 1.675 contiene un pasaje notable para la historia literaria:

«Ca nunca fue tan leal Blancaflor a Flores,
Nin es agora Tristan a todos sus amores.»

(1) Si se considera entusiasta este juicio, óigase el de Sánchez, que era ciertamente hombre frío y reposado (páginas IV y X): «Pero el Arcipreste fixó nueva y ventajosa época á la poesía castellana, así por la mucha y hermosa variedad de metros en que ejercitó su ameno y festivo ingenio, como por la invención, por el estilo, por la sátira, por la ironía, por la agudeza, por las sales, por las sentencias, por los refranes de que abunda, por la moralidad y por todo. De suerte, que hablando con todo rigor, podemos casi llamarle el primer poeta castellano conocido y el único de la antigüedad que puede competir en su género con los mejores de Europa, y acaso no inferior á los mejores de los latinos.» Y si á Sánchez se le tiene

Pero aparte del lugar que haya que asignar á su obra respecto á la literatura de todos los tiempos por su intrínseco valor poético, aparte de ser una verdadera joya para la historia de las costumbres españolas en la Edad Media y para la lingüística, es de altísima significación sobre todo para la historia de la poesía y la métrica españolas.

Si consideramos ante todo la forma de esta obra en su conjunto, veremos que pertenece á aquel género poético originariamente oriental que fué entonces trasplantado al Occidente, género en que me he ocupado con más extensión al juzgar el *Conde Lucanor*. Pues las aventuras amorosas que nuestro poeta finge haber pasado, no son sin duda alguna más que el *bastidor* en que une y entreteje una serie de apologos, esto es, narracciones, fábulas, chistes, etc., con intención de *instruir;* sólo que ha sabido fundir íntimamente esta envoltura con las restantes partes de su obra, y darle, en vez de una fatigosa uniformidad, un interés sustantivo y propio, mucho mejor que supieron hacerlo las que llegaron á ser más renombradas de entre las imitaciones de los mismos modelos orientales (1).

---

como editor por parcial, véase lo que dice Quintana (l. c., tomo I, páginas XXVII-XXIX): «Vencía este autor á todos los anteriores, y pocos le aventajaron después, etc...); y *Ocios de Esp. emigrad.*, tomo V, páginas 457-458.

(1) Lemcke ha caracterizado muy bien el libro del Arcipreste y fijado su peculiar valor poniéndolo en paralelo con el *Conde Lucanor*, (l. c., página 293): «Cuán completamente cuadraba entonces al espíritu español al apólogo, lo prueba la circunstancia de que un genio de una organización completamente diversa, el famosísimo Arcipreste de Hita, Juan Ruíz, no pudo hallar una vestidura más adecuada para sus latigazos satíricos que el apólogo precisamente. Hizo del más comprensivo de sus poemas, el relato de sus propias aventuras amorosas, un extenso bastidor según el modo oriental, y le llenó de fabulillas, jocosos relatos, etc., como ilustración de su sabiduría en cosas de amor, sacada de la experiencia, cubriendo con un baño azucarado la tendencia moral de todo ello... Pues este bastidor, que pretende ser moral, no es, después de todo, sino una simple capa, que juzgaba necesaria el malicioso poeta para envolver sus picantes y jocosas historietas; nada más que una concesión que hacía á la dirección espiritual de sus compatriotas, que no podían comprender un relato sin

Sus fábulas, cuentos y chistes no están sacados tan sólo de fuentes latinas de la Edad-Media, sino en gran parte de los franceses del Norte, siendo, por lo tanto, su obra una prueba más de que, fuera de las poesías de los provenzales, también las de los *troveros* tuvieron influjo sobre la poesía castellana, relación que hasta hoy se había casi pasado por alto. No se le puede negar, sin embargo, á pesar de esta derivación de su materia, originalidad y dotes de inventiva; pues ha arreglado esas historias con un tacto siempre muy propio y la mayor parte de las veces acertado, nacionalizándolas y localizándolas con toda fortuna.

Pero uno de los aspectos más dignos de atención en su obra es el que por ella se nos pone en claro la relación íntima que entonces guardaban entre sí la poesía popular y la artística castellana; pues creo que con este ejemplo y el que antes he presentado en el infante D. Juan Manuel he probado suficientemente la afirmación de que *la lírica propiamente nacional de los castellanos salió de la poesía popular*, que ésta á su vez

---

aplicación moral. Toda su manera de exponer prueba que la moral para él, si no pretexto, era por lo menos cosa accesoria; lo que quiere sobre todo es contar, contar con gracia, hacer pequeñas obras de arte, que tengan valor aun sin aplicación utilitaria alguna, y hubiera de seguro dado de mano á toda la moral, si hubiera podido presentarse en aquel tiempo y ante sus compatriotas como poeta meramente narrativo.—En esto, y no simplemente en las *traces d'une éducation différente*, como piensa A. de Puibusque, en esto se debe buscar, aparte de otras diferencias, la que hay entre la obra del Arcipreste y el *Conde Lucanor*.

Casi podría yo creer que el Arcipreste quiso titular la colección de sus poesías: *Libro de buen amor*, que designaría la homogeneidad de su principal contenido y su tendencia total; pues dice ya en la copla 907, cuando se reconcilia con *Trota-conventos:*

«Por amor de la vieja e por desir rason,
Buen amor dixe al libro e a ella toda razon.»

Y aún más significativo lo que dice al final, cuando recomienda su libro, copla 1604:

«Pues es de *buen amor*, emprestadlo de grado,
Non desmintades su nombre, nin dedes refertado,
Non le dedes por dineros vendido nin alquilado,
Ca non ha grado, nin gracias, nin *buen amor* complado.»

fué enriquecida y perfeccionada por los *poetas eruditos*, y que abrió el camino á la *poesía cortesana*, que muy pronto había de ser la predominante en la poesía erudita lírica, aun en Castilla, mientras se conservaban más puros en la poesía popular los elementos y formas genuinamente nacionales de la lírica.

No menos merecen nuestra atención, ni apoyan menos la expresada afirmación las *combinaciones métricas* de que se sirve nuestro Arcipreste en las partes propiamente *líricas* de su obra. Pues aun cuando haya él mismo inventado algunas de estas, como quiere Sánchez (l. c., pág. x), la mayor parte de ellas constan de versos de seis y ocho sílabas (versos de redondilla menor y mayor), distribuidos en estrofas *cortas* y unidos por rima en *consonantes* ó perfecta.

Ahora bien; esta es ciertamente *la forma más antigua de las poesías populares españolas* (1), así como también en otros idiomas románico-germánicos el verso *octosílabo* fué sobre todo ya desde muy temprano la versificación propia de los cantos *no artísticos*, *populares* (2).

Hallamos además que nuestro poeta los usa la mayor parte de las veces mezclados con aquellos versos cortos de *cuatro* hasta *seis* sílabas (de pié quebrado). Obsérvese también que emplea todos estos versos cortos solamente en las poesías propiamente líricas, destinadas, conforme al origen natural de este género poético, á ser *efectivamente cantadas*, y que habla del

(1) Comp. Sarmiento, l. c., pág. 171 y sig.—y para mayor desenvolvimiento, mi ensayo «Sobre la poesía de los romances de los españoles.»

(2) Comp. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, pág. 107 y sus *Altrom. Sprachdenkmale*, pág. 108.—Sus *Zwei altroman. Gedichte* (Bonn, 1852, 8, páginas 5 y 36);—y Tyrwhit *Essay on the language and versification of Chaucer*, página III, L. VIII, nota 6, que cita un pasaje de Robert of Brunne, en que éste nombra al verso octosílabo por oposición al *strange rime, light rime* y nota expresamente que había escrito en esta medida *for luf of the lewed man*», para solaz del ignorante, esto es, para el pueblo, en versificación popular, y Tyrwhitt añade: «Los más antiguos poemas franceses, hasta el fin de la duodécima centuria, están todos (?) en este metro; pero, al inventarse el alejandrino, parece ser que el verso octosílabo fué quedando confinado por grados á composiciones más ligeras.»

acompañamiento musical de estas cantigas, mientras que en las estrofas alejandrinas *narra* y *enseña*. Así se reconocerá por su ejemplo la influencia que ejerció la *música* sobre el desarrollo de la lírica (1). Fuera de éstos se halla también en él una especie de versos de doce sílabas (coplas 1.019-1.040) que son el primer eco, por decirlo así, de los luego tan usados «versos de arte mayor.» Compárese, finalmente, el mecanismo complicado y regular de sus estrofas y la rima artística y variada de sus poemas líricos con la sencilla estrofa alejandrina, la rima uniforme y los pareados, únicas formas corrientes hasta entonces en la más antigua poesía artística castellana, y se admirarán estos progresos y servirán de ocasión para llegar á la sospecha de que también aquí, como entre los franceses del Norte, ha hallado lugar una imitación mediata ó inmediata (2) de la *poesía provenzal*, que se había desarrollado sobre todo en este respecto (3).

Su obra es á causa de esta multiplicidad (Sánchez, l. c., contaba hasta diez y seis distintas combinaciones métricas, aunque considera como estrofas alejandrinas muchas poesías, que, como hemos visto, estaban compuestas en otra medida) un verdadero *manual* de la rítmica española antes del siglo XV, y se ha mantenido fiel á la promesa que dió en su prólogo en prosa («Et composelo otrosi a dar algunas leciones e muestra de metrificar... que fis complidamente segund que esta ciencia requiere»), de tal manera que se le puede llamar en este respecto el Iriarte de la Edad Media.

Esta obra del Arcipreste de Hita parece haber llegado á gozar de tal consideración en la literatura castellana que un hombre

(1) V. Martínez de la Rosa: Obras lit., tomo I, páginas 163-165.

(2) Hoy no puede dudarse de que la influencia provenzal en Castilla fué casi siempre *mediata*, por el camino de Galicia.—(M. M. y P.)

(3) Comp. Diez, l. c., páginas 83-103 y 249-252;—y Roquefort *De l'état de la poésie franc.*, páginas 70-71.—El pasaje que insertamos en seguida de su prólogo en prosa muestra que acaso conoció el Arcipreste la *Gaya ciencia*, ó sea la poética sistemática de los trobadores (*maestros cantores* provenzales) más recientes.

como Pero López de Ayala (1) no se desdeñó de tomarla por modelo en más de un respecto. He de hablar aquí más á mis anchas del «Libro ó Rimado del Palacio (2)» de este hombre, céle-

---

(1) Pero López de Ayala el Viejo, como le llama el marqués de Santillana para diferenciarle de su hijo del mismo nombre, era de una de las primeras casas de la nobleza castellana. Nació en Vitoria en 1332, gozó de gran predicamento con cuatro reyes de Castilla (Pedro, Enrique II, Juan I y Enrique III), y alcanzó las primeras dignidades del reino, siendo finalmente gran canciller de Castilla. Pero tuvo dos veces la desgracia de ser reducido á prisión, á saber: la una en el año 1367 en la batalla de Nájera, donde peleó al lado de D. Enrique contra el hermano de éste, D. Pedro el Cruel, y donde fué cogido y llevado á Inglaterra por los ingleses aliados de éste, y la segunda vez, siendo ya de edad avanzada, en la batalla de Aljubarrota por los portugueses el año 1385. Murió de setenta y cinco años de edad en Calahorra, en el año 1407. V. *Crónica del S. R. Don Juan II... por Fernán Pérez de Guzmán, con las generaciones y semblanzas del mismo*. Valencia, 1779», fol. páginas 587-588; el cual pinta así el carácter moral de su tío, López de Ayala: «Fué de muy dulce condición y de buena conversación, y de gran conciencia, que temía mucho á Dios. Amó mucho las ciencias, dióse mucho á los libros é historias, tanto, que como quiera él fuese asaz caballero y de gran discreción en la prática del mundo, pero naturalmente fué inclinado á las sciencias. E con este gran parte del tiempo ocupaba en leer y estudiar, no en obras de derecho, sino en filosofía é historias... Amó mucho las mujeres, más que á tan sabio caballero como á él se convenía.» Comp. también Sarmiento, l. c., páginas 323-329; Sánchez, l. c., tomo I, p. 106-112; y Capmany, *Teatro hist.-crít. de la elocuencia esp.*, tomo I, páginas 50-51, en que se halla reseña de las demás obras de Ayala. La biografia que dejó manuscrita D. Rafael de Floranes: «Vida literaria de P. L. de Ayala», ha sido editada en los tomos XIX y XX de la «Colección de documentos inéditos» (Madrid, 1851-52), obra cargada de cosas extrañas al asunto, y que contiene poco de nuevo. De él, como historiador, hablaré más adelante.

(2) Esta obra no era conocida más que de nombre antes de Sánchez y se la tenía por perdida. Sánchez descubrió dos manuscritos de ella, y pensasaba publicarla junto con la «Crónica en verso del conde Fernán González» en el tomo V de su tan citada colección. (V. Sempere: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo V, página 98, art. Sánchez.) Desgraciadamente se interrumpió la continuación de esta obra notable. Han prestado, por lo tanto, un verdadero servicio á la más antigua literatura de su patria los traductores de Bouterwek al dar por lo menos una reseña y extracto de estos poemas, ciertamente muy dignos de atención. (Nota N., páginas 138-162, el apéndice más importante de su traducción) y es muy de desear que la Real Academia Española lleve á

bre como escritor sobre todo por su Crónica del rey Pedro el Cruel de Castilla, si bien la colección de sus poesías según toda probabilidad fué acabada entre los años 1398 y 1404 (1). Esta obra tiene en el manuscrito de Campo-Alange el siguiente sobrescrito: «Este libro fiso el honrado cavallero Pero Lopez de Ayala, estando preso en Inglaterra, é llámase el Libro del Palacio.» (El Marqués de Santillana en su á menudo citada carta, según Sánchez, l. c., tomo I, pág. 57, dice de Lopez de Ayala: «escribió... un libro que fizo de las maneras de palacio, é llamaronlo Rimas», y Pérez de Guzmán en su lista de los escritos todos de Ayala, lo cita así: «é otro libro llamado Rimado de Palacio», título singular que puede entenderse «Libro en rimas acerca de la vida de palacio»). Pero contiene más de lo que indica este sobrescrito, pues las 1619 (según Gallardo, 1633) coplas de que consta, abarcan, no sólo consejos acerca de la dirección de una corte bien ordenada y doctrinas acerca del arte de gobernar para los reyes y grandes del reino, sino que también, oponiendo el *debe ser* al *es*, y explicándose por lo tanto desde el aspecto negativo, descripciones satíricas del estado en

---

cabo una impresión completa de ella (a). Hasta tanto, son las únicas fuentes (que me propongo utilizar concienzudamente) estos extractos y los de Gallardo (en la notable carta que bajo el nombre de *Fórnoles*, escribió en las «Cartas españolas», Madrid, 1832, tomo VI, pág. 209 y siguientes y 262 y siguientes, y en la «Revista española» 1832, pág. 411 y siguientes) y de Amador de los Ríos (en el *Semanario pintoresco*, 1847 pág. 411 y siguientes.)

(1) Esto lo prueban los siguientes pasajes, en que habla repetidamente del conocido cisma que se produjo en la Iglesia por una doble elección papal, cisma que empezó en 1378:

«Ca veynte de cisma son años pasados.»

y más adelante hacia el fin:

«Oy son veynte é cinco años cumplidos
Que por mal pecado comenzó la cisma.»

(a) El *Rimado de Palacio* ha sido publicado íntegro por primera vez en el tomo de *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, que coleccionó D. Florencio Janer para la *Biblioteca de Autores Españoles*.—(M. M. y P.)

que entonces estaban la Iglesia y el Estado, de los vicios y locuras de las diferentes clases, y sobre todo de los abusos entonces dominantes en Castilla; descripciones hechas con gran franqueza, con todo el conocimiento de las cosas propio de un estadista que llegó á subir á tan elevados puestos y que tomó parte en las más importantes empresas, y bosquejado todo con el sano juicio de un pensador tan agudo y tan observador de su tiempo, que le hace de valer para todo investigador de la historia (1). Fuera de esto hay intercalados todavía más poemas *líricos*, que contienen, ya consideraciones ascético-morales, ya la expresión de sentimientos y estados del alma, ya cantos de alabanza ú oración místico-piadosos, dedicados sobre todo á la Virgen María. Creo un deber para con mis lectores el comunicarles aquí en lo esencial el extracto que han dado de esta obra los traductores españoles de Bouterwek, que son los que por primera vez la han dado á conocer en cierto modo (2).

También esta obra, conforme al uso de la Edad Media, empieza con un sumario del credo, y con oraciones y consideraciones piadosas. El poeta invoca ante todo la gracia de Dios, para pedirle el perdón de sus pecados, y con corazón contrito hace confesión de ellos (Primeramente fase la confisión), y enumera los diez mandamientos («aquí comiença de los diez mandamientos»), los siete pecados mortales, las siete obras de mise-

(1) Cuando Sismondi dice de esta obra «que fué escrita con el propósito de hacer odioso al rey D. Pedro el Cruel y de ganar para su hermano los corazones de los españoles» es que le ha engañado, por esta vez, su don adivinatorio, puesto que ha soltado esta afirmación tan terminante á la buena de Dios, dado que su fuente, de donde sacó todo lo que dice de este poema, á saber el primer pasaje que inserta Sánchez, no contiene palabra alguna acerca de esto, mientras que el ya conocido extracto contradice suficientemente tal afirmación. ¡Sólo que un historiador genial se sobrepone á semejantes mentís!

(2) Este análisis de Wof se resiente, como no podía menos, de la falta de conocimiento del poema íntegro. Véase el capítulo concerniente á Ayala en el tomo v de la *Historia de la literatura española* de Amador de los Ríos; y la introducción al tomo IV de mi Antología de poetas líricos castellanos.—(M. M. y P.)

ricordia, las corporales, los cinco sentidos y las siete obras espirituales (1). Después de esto se lamenta el poeta del cisma que surgió en su tiempo en la Iglesia por la elección del anti-papa de Aviñón Clemente VII (Roberto de Ginebra, 1378-1394) y de Benedicto XIII (Pedro de Luna, 1394-1417) y vitupera con gran brío y agudeza la corrupción é inmoralidad que dominaba entonces entre tantos servidores de la Iglesia, con lo que se hacen indignos de su santa vocación («de los Prelados é Corte Romana, é otros Clérigos»). Viene ahora á su tema principal: Consejos á los príncipes para que gobiernen recta y prudentemente (del gobernamiento de la República, é de los Consejeros del Rey»), para lo cual pide les venga ayuda é ilustración de lo alto, previniéndoles ante todo de los malos consejeros. Aquí describe entre otras cosas las intrigas de los proveedores y prestamistas *judíos*, dañosos entonces, y sobre todo en España, para el pueblo y el gobierno, y de los consejeros desleales de los reyes, corrompidos por ellos:

«Después desto llegan Don Abrán, Don Simuel,
Con sus dulces palabras que vos parescen miel,
E fascen una puja sobre los de Isrrael
Que monta en todo el reyno cuenta é medio de fiel, etc.»

Pinta también muy bien la adulación de los interesados favoritos:

«Quando en el consejo la questión es propuesta,
Luego cata el priuado aquel cabe se acuesta
La voluntad del Rey, é va por esa cuesta
Cuydando á su casa leuar buena respuesta.»

(1) En la «Floresta» de Böhl de Faber se hallan tres poesías de esta obra de Ayala según el manuscrito de Campo-Alange, la última de las cuales (tomo I, núm. 5) debe de estar tomada de esta introducción dogmático-ascética. Como en esta pide ya á Dios (gran tiempo ha) que mitigue sus padecimientos y le libre de la cárcel (librame de cuitas, de cárcel, etc.), es verosímil que empezara su obra, durante su larga y pesada prisión, es decir, en Inglaterra.

Cierra este capítulo poniéndoles á los consejeros del rey ante los ojos su gran responsabilidad, é instruyéndoles acerca de sus deberes. Después de esto pinta las diferentes clases de la sociedad burguesa por su reverso, con una sátira muy mordaz á las veces, y ante todo los embustes y engaños de los mercaderes. (Aquí comiença de los mercaderes):

«Pidran cinquenta doblas una vez por un paño:
Si ven que estades duro ca entendedes el daño
Dis: por treynta lo do, mas nunca él cumpla el año
Si non costó quarenta ayer de un ome extraño.»

Después la codicia y falta de conciencia de los abogados. (Aquí comiença de los letrados.)

«Si quisieres sobre un pleyto d'ellos aver consejo,
Ponense solemnemente, luego abaxan el cejo:
Dis: «grant question es esta, gran trabajo sobejo:
El pleyto sera luengo, ca atañe á to el concejo.
Yo pienso que podría aquí algo ayudar
Tomando grant trabajo mis libros estudiar;
Mas todos mis negocios me conuiene á dexar,
Et solamente en aqueste vuestro pleyto estudiar.
Finca pobre el cuitado é el bachiller se va.»

Tampoco perdona á los militares que procuran por rapacidad y avidez poner en guerra á pueblos y reinos, y que con placer de los moros instigan á unos cristianos contra otros. («Aquí fabla de la guerra»). Lo que dice después de la alta misión de los jueces y de los deberes de la justicia, sobre todo de la que castiga, es cosa que honra su corazón, tanto más cuanto que este era su círculo propio de acción («Aquí fabla de la justicia»). Más de un endurecido juez de lo criminal de nuestro filantrópico tiempo podría sentirse avergonzado al leer las siguientes expresiones de su colega de la bárbara Edad Media:

«Muchos ha que por cruesa cuydan justicia fer,
Mas pecan por la maña, ca justicia ha de ser

Con toda piedat é la verdat bien saber,
Al fer la execucion siempre se han de doler.
....
Puedo fablar en esto, ca en ello ove á faser.»

Pinta luego con mucha propiedad las bajas triquiñuelas de los magistrados desleales en el arriendo de las rentas públicas, porque en vez de cuidarse del bien de la comunidad que les está encomendada, procuran sacar ventajas aún prohibidas de su cargo entendiéndose con negociantes judíos («Aquí comiença de los arrendadores»).

«Las rentas de la villa quando se an de arrendar
y llegan los alcalls por de ellas encarnar,
Fablan unos con otros por la siempre abaxar,
Pues y veen oficiales quien osará pujar?
Al traues vien un judio é dis: alcall señor,
Pues vos deuen salario, á la villa es mejor
Que ayades vos las rentas por un prescio menor,
Antes que otro ninguno sere yo el cogedor.
Ayais buena ventura, respondele el alcalde,
Las rentas del concejo non las quiero de valde,
Mas dadles por mi tanto por la villa é arabalde,
Si vieres fabla alguno fablad con él, pechalde.»

No menos, prosigue, procuran estos poco limpios magistrados, si cogen la pista de alguna muchacha casadera de buena casa (casamiento fino) que haya en la ciudad, casarla por su influencia predominante con alguno de sus parientes ó favoritos, por lo cual les queda alguna recompensa, como es natural (Aquí comiençan casamientos):

«Para costa de bodas siemprel's paga la sal.»

Cierra este notable capítulo con una enumeración de las virtudes que dan asiento á la superioridad de una ciudad, y de las faltas que deben evitar (de los Regidores).

Vuélvese aquí de nuevo á las más altas regiones de la vida de palacio. («Aquí comiença de los fechos del Palacio»), de cuya

felicidad tan trabajosa de alcanzar y á la vez tan pasajera sabe hablar por experiencia, como experimentado palaciego que era:

«Grant tiempo de mi vida pase mal despendiendo,
Señores terrenales con grant cura sirviendo:
Agora ya lo veo é lo vo entendiendo,
Que quien y mas trabaja mas yra perdiendo.
....
Si por yr á mi casa licencia les demando,
Despues á la tornada nin se como nin cuando,
Fallo mundo rebuelto, trastornado mi vando,
E mas frio que nieve en su palacio ando.»

Pinta después las intrigas y vicios de los corrompidos cortesanos en los empleos de la corte y de la ciudad, y cierra esta sección alabando las bendiciones y saludables efectos de la paz. Esto le da ocasión de recomendar á todos el amor á la paz, la caridad cristiana, el desprecio de todas las riquezas y todos los aparentes goces terrenales, la consideración de la muerte, etc., consejos que explica y comprueba por medio de ejemplos, citas de sentencias de otros y resultados de su propia meditación; y finalmente trata del buen uso de la riqueza («Consejo para toda persona»).

Pero en seguida vuelve á su asunto favorito, las máximas de un gobierno y régimen de la república sanos («Consejo para gobernamiento de la Republica»).

«Como es de la riqueza asi es del gran poder, etc....»

Como hombre de la profesión, se detiene, naturalmente, con singular complacencia en los deberes de la justicia; pero lo que dice acerca de ella honra á su corazón no menos que á su inteligencia, como por ejemplo:

«Deuen ser los jueces en todo abonados,
Ricos de posesiones é de virtud dotados,
De todas buenas mañas é bien asosegados,
Que non sean crueles á los pobres cuytados.»

Pero la quintaesencia de sus puntos de vista políticos se contiene en el siguiente capítulo: «Fabla de nueve cosas para conoscer el poder del rey (1)», el cual quiero insertar aquí campleto y tal como le da mi fuente para dar una muestra algo más extensa de esta obra notable y á la vez de un asunto tan á menudo tratado:

«Nueve cosas yo fallo con las que tu veras
El grant poder del Rey quel'conosceras,
Las seis son en el regno que las aqui sabras.
Si sus enbaxadores enbia bien ordenados,
Caualleros buenos, doctores muy letrados,
Con buen aportamiento é bien acompañados,
De los que á ellos veen luego seran notados.
Algunt Principe grande muy cierto sera,
El que tal enbaxada onrrada enbiara:
El que nunca le vio luego le notara
E su fama muy grande non la olvidara.
La segunda si veen su carta mensagera
En nota bien fermosa, palabra verdadera,
En buena forma scripta é con fermosa cera
Cerrada, bien sellada con dia, mes é era;
Si veen su moneda que es bien fabricada,
De oro é de plata redonda bien cuñada,
Rica de buena ley en todo bien guardada,
Esta es la tercera señal del muy granada:
....
Que sean las sus villas de muro bien firmadas,
Grandes torres, fuertes, altas, bien almenadas,
Las puertas muy fermosas é mucho bien guardadas
Que diga quien las viere que estan muy bien ornadas.
Otro si sus posadas que parescan reales,
Alcaçares muy nobles é otras cosas atales,

(1) Este capítulo es el último citado en la lista del contenido del manuscrito aprovechado. Parece ser que con él se cierra la obra propiamente satírico-didáctica, que fué trabajada por el poeta siguiendo un plan determinado y como un todo coherente; pues lo que sigue todavía son, en parte, adiciones evidentemente posteriores, que no guardan conexión con lo precedente, y en parte poesías líricas de ocasión agregadas á capricho, como por ejemplo, las elegías y querellas que compuso durante sus dos cautiverios y en las que nos ocuparemos.

Unas fuertes é rescias, otras llanas eguales,
Labradas muy fermosas de buenos menestrales.
Otro sy el regnó tenga oficiales onrrados,
Jueses é merinos, buenos adelantados,
Todos de conciencia ricos é abonados,
E en guardar la justicia sean bien avisados.
....
Para servir á Dios aya toda vegada
Su capilla muy noble, muy rica apostada,
De nobles ornamentos fermosa, bien ornada,
De buenos capellanes muy bien acompañada.
Otro si en su consejo aya onbres onrrados,
Ancianos caualleros é notables prelados,
Buenos omes, maduros dotores é letrados,
Esten cabe su estrado todos bien asentados.
....
Otro si sea su casa en todo muy granada,
Su mesa bien seruida, solepnemente onrrada,
Su camara guarnida, mucho bien apostada,
E de gente valdia su puerta muy dubdada.
Aquestas nueve cosas que suso he contado:
Face á cualquier Rey crescer el su estado,
En onrra é en prouecho dende sera onrrado:
Quien las bien considiere non lo terna errado.»

Añade todavía algunas observaciones sobre los deberes del rey y sus favoritos (1).

(1) Aquí parece ser inexacto nuestro extracto y haber saltado algo esencial, pues Sánchez (l. c., páginas 110-111) cita precisamente el capítulo transcrito más arriba «de las nueve cosas para conoscer el poder del Rey», que, según su numeración empieza en la copla 603 y añade: «Continuando (el poeta) en la copla 704, habla de su prisión, pidiendo á Dios y á la Virgen le saque de ella, lo que hace por medio de cantares con sus estribillos conforme al uso de aquellos tiempos. Sin interrumpir el hilo en la copla 784 da gracias á Dios por su libertad. En la copla 794, hablando del cisma que tanto afligía á la Iglesia, dice, etc.... Prosigue éste y dice en la copla 811:

«Oy son veinte é cinco años cumplidos, etc....»

pasaje que nuestro extracto coloca inmediatamente después de lo arriba transcrito. Uno de estos cantares mencionados por Sánchez, en que el poeta habla de su dura prisión «en tierra extraña», parece ser el que publica

Sigue á éste una larga poesía, en que se lamenta una vez más del infeliz cisma de la Iglesia, que duraba ya *veinticinco años* completos (1). Amonesta á los príncipes á que no traten

Faber (l. c., núm. 4) que es ya muy notable en el respecto métrico por lo artístico del artificio de las estrofas y de la rima. (Octavas de versos octosílabos, con rima cerrada y un *estribillo* en cuarteta, «encadenadas» además las coplas entre sí y con el estribillo.) Por lo demás no puedo suscribir á la opinión de Sánchez, que quiere probar precisamente por esta sucesión y encadenamiento de los cantares que el sobrescrito arriba citado del manuscrito de que él se sirvió, contiene un dato falso cuando asegura que Ayala escribió esta obra durante su prisión en Inglaterra, puesto que de lo hasta hoy publicado no resulta que se invalide ese dato, sino que más bien es corroborado por la precitada poesía introductoria (v. Faber, l. c., núm. 5). Y aun podía muy bien lamentarse entonces del cisma, que comenzó, como es sabido, en 1378, pues que no tenemos dato alguno anterior á su liberación y retorno á España sino el de que se halló en 1385 en la batalla de Aljubarrota, donde volvió á ser hecho prisionero. Por lo demás, el trozo que Sánchez publicó con esta ocasión concuerda con los pasajes citados, puesto que hasta la expresión «en tierra extraña» citada por él y que ocurre en la poesía que nos da Faber (l. c., núm. 4), cuadra mucho mejor á Inglaterra que á Portugal unida estrechamente con Castilla y considerado por los reyes castellanos como herencia de su reino. Pero inmediatamente después de esto da gracias á Dios por su liberación. En seguida viene la poesía en que se lamenta por segunda vez del cisma de la Iglesia, y de donde ha sacado Sánchez los pasajes comprobantes. Pero ya he hecho observar en la nota precedente que la obra propiamente satírico-didáctica, como formando un todo, se cerraba con el capitulo mencionado, y que desde aquí en adelante no se halla conexión alguna; considero, por lo tanto, los pasajes aducidos como pertenecientes á apéndices y añadiduras compuestas más tarde, y escritas en el mismo manuscrito que la obra principal sólo por casualidad ó capricho. La otra objeción traída á este efecto por Sánchez, que no le hubiera sido posible al poeta escribir obra de tal extensión en una cárcel estrecha y oscura, es demasiado superficial para merecer refutación seria. Es objeción que queda debilitada suficientemente por la exposición propia, tan natural como sencilla, del poeta, como veremos pronto. Tampoco Gallardo ni Amador de los Ríos concuerdan con la opinión de Sánchez *(a)*.

(1) Es natural que esta disensión fuera sentida en lo más profundo en la altísima unidad precisamente de los nobles y creyentes ánimos de aquel tiempo y que los llenara de dolor y descontento. De aquí que nuestro poe-

(a) Conocido ya integramente el *Rimado de Palacio*, es imposible dudar de que fué compuesto durante el segundo cautiverio de Ayala, es decir, después de la jornada de Aljubarrota.—(M. M. y P.)

un suceso tan importante con tanta indiferencia y espíritu interesado como hasta entonces, pues sólo un Papa podía ser el verdadero, y quien defendiera al ilegítimo sería un «falso abogado». Recomienda como el mejor remedio para aquel mal tan profundo de la cristiandad un Concilio universal de la Iglesia é invoca como prueba el tercer Concilio toledano, que tan felizmente sirvió para la extirpación de la herejía arriana. Se dirige sobre todo al soberano de su patria, á Enrique III de Castilla (1390-1407) y le provoca, como á fiel protector de la santa fe, á que proceda vigorosamente contra la tibieza y la intriga de los débiles y los malos, para devolver á la Iglesia la paz tan anhelada desde hacía tiempo. Siguen aún algunas poesías en que una vez más suplica á la Virgen María le conceda la liberación de su cautiverio (1). Es digno de atención aquí, cómo y por qué la había compuesto, según lo declara en las estrofas introductorias de la misma:

«Quando enojado é flaco me siento,
Tomo grant espacio mi tiempo pasar
En faser mis rimos, syquier fasta ciento,
La tiran de mi enojo é pesar:
Pues pasa mi vida asi como viento,
Oy si non cras sin mas y tardar,
Por me consolar este es fundamento,
Non espender tiempo en ocio é vagar.
....

ta, expositor del sentimiento común de su tiempo, trajera ese suceso tantas veces á colación. El mismo asunto ha tratado, por ejemplo, nuestro Pedro Suchenwizt en una obra propia. (V. en sus obras editadas por Primisser Wien, 1827, 8. núm. xxxv, *Von tzwain pabsten*, pág. 107-109.)

(1) Esto de tratar repetidamente el mismo asunto en la poesía precedente y en ésta, parece querer decir que fué compuesta en una ocasión semejante, posteriormente á las citadas más atrás, que tienen el mismo contetenido y están unidas á su gran obra. Es, pues, muy verosímil que compusiera esta última poesía durante su segundo cautiverio en Portugal después de la batalla de Aljubarrota, lo cual parece corroborarse por la misma expresión «en las mis prisiones.»

Della (de la Virgen María) fise yo algunos cantares
De grueso estilo quales tu veras
Aquí luego, e sy bien lo catares,
La mi devoción pequeña entendras,
Que con versetes conpuestos á pares (1)
Materia ruda non lo tacharas:
Si por tu gracia de mi te acordares,
Que biuo en montañas segunt que sabras.»

De este pasaje se deduce claro que precisamente ***durante sus dos cautiverios***, para no hacer intolerable del todo por una ociosa atonía el tiempo ya por sí pesado de semejante situación, se refugió en la poesía, y que compuso esta obra, en gran parte por lo menos, para consuelo y distracción de sí mismo y para utilidad y provecho de otros (2), y no, como Sánchez cree, «en la libertad, y en España», puesto que un hombre que como Ayala tomó una parte tan activa en la embrollada vida de la corte y del Estado, debía disponer en tiempos tan agitados de pocas horas libres física y espiritualmente, horas tales cuales las exigen las musas, aborrecedoras de todo tumulto, además de que él, como historiador y docto, creía, según su opinión, deber dedicarlas á trabajos más importantes y serios, como prueban sus numerosas obras restantes.

Finalmente, se dirige el poeta á las dominicas de Quijana

(1) Es de saber que estos cantares están compuestos en versos cortos de seis y siete sílabas (por lo tanto «á pares» esto es, pareados, puesto que dos de ellos forman un alejandrino ó verso largo) y en estrofas y rima semejantes á las ya citadas. Uno de ellos se halla impreso en Faber (l. c., número 3).

(2) Quien quiera tomar aquí las palabras mismas del poeta por una «ficción poética» como le pasa á Sánchez, no ha penetrado profundamente en el génesis de la vida poética, acaso por preocupación prosaica. ¡Cuán acertadamente, por el contrario, ha mostrado y caracterizado Rosenkranz (*Gesch. d. Deutschen Poesie in Mittelalter*, páginas 570-571) el poder de replegarse en sí mismos como la aptitud de los poetas ético-didácticos, presentándonos el ejemplo de Thomasin de Tirkeleren!—Lo que se reclama como aislamiento artístico del poeta, es cosa á que les obligaron las circunstancias al Arcipreste de Hita y á Ayala, y acaso esta fué la ocasión y condición del génesis de sus obras.

(convento de monjas en las cercanías de Vitoria, fundado en 1365 por el padre del poeta, Hernán Perez de Ayala), para que le consigan la liberación mediante sus ruegos á la Virgen María; pero se propone sufrir entre tanto su suerte con paciencia y resignación, siguiendo á Job como modelo, y amonesta á los demás al ejercicio de la virtud apoyando su doctrina con el ejemplo (1).

Sánchez (l. c., pág. 112) ha observado ya que Ayala ha imitado mucho al Arcipreste de Hita, sobre todo en las partes líricas de su obra, á lo que podría haber dado una ocasión bastante próxima la semejanza de las circunstancias externas en que se hallaron, es saber, la larga y pesada prisión sufrida por ambos. Acaso haya que atribuir precisamente á esta circunstancia, como ya se ha hecho notar, el que ambos se hubieran determinado á la composición de una gran obra *satírico-didáctica;* pero el carácter fundamental en estos dos poemas es, sin embargo, completamente distinto; no tanto la elección de materia, aquí accidental y condicionada naturalmente por el humor y por circunstancias extrínsecas, sino más bien el modo de tratarla y la forma que constituye esencialmente el elemento poético, la composición y exposición. Pues el genial é inventivo Arcipreste ha objetivado y personificado, por medio de un fondo que lo abraza todo, sus opiniones, doctrinas y experiencias; Ayala da las suyas sin ningún velo poético, sencillamente, pero coordenadas de un modo más sistemático que si se tratase de meras observaciones. *Aquél* se puso *á sí mismo* como punto medio concreto de su creación, y concentró las direcciones divergentes de su obra en el curse de su vida propia, efectivo ó inventado; *éste* se ha colocado *fuera* de su poema y *sobre* él, apareciendo su contenido como resultado de la reflexión general, y estando cada una de sus partes en relación de paralelis-

(1) Según Gallardo, empieza éste, como él le llama, «Glosar según san Gregorio el libro de Job, aplicado á sus propios quebrantos», con la copla 893, y llena todo el resto del manuscrito de Campo-Alange hasta la copla 1633, con la que se interrumpe, «sin bastantes señales de concluir la obra».

mo. *Aquél* gusta de la vestidura simbólico-alegórica, y está en esto más cerca de sus modelos orientales; *éste* se acerca más á la forma de los poemas propiamente didácticos, no sin vistas acaso á los patrones antiguos clásicos, pero todavía dentro de la inorgánica falta de conexión de las primeras imitaciones medioevales (1). El Arcipreste ha comprendido en toda su profundidad lo necesario de la corrupción humana, é intentado mostrarlo por una ironía que compenenetra toda su obra; Ayala se detiene más en la superficialidad de su manifestación, y la fustiga con el látigo de la sátira.

Mucho más aún se enlaza Ayala con los más antiguos poetas castellanos y sobre todo con el Arcipreste de Hita, respecto á la versificacion y el artificio de las estrofas (2); la parte satírico-didáctica de su obra está compuesta, por lo común, en las conocidas estrofas alejandrinas, y en los cantares propiamente dichos se sirve con preferencia de los versos de seis y de ocho

(1) V. Rosenkranz, l. c., páginas 569-570.

(2) El marqués de Santillana dice (Sánchez, tomo I, pág. LVII): «Entre nosotros usose primeramente el metro en asaz formas, así como el libro de Alexandre, los votos del Pavon: é aun el libro del Arcipreste de Hita. E aun de esta guisa escribió Pero López de Ayala el Viejo un libro», etc. Esta comparación de Ayala con los más antiguos poetas castellanos no parece ser arbitraria ó fundada en negligencia del orden cronológico, sino que es de seguro intencional y debida al más exquisito tacto, puesto que Ayala, tanto por el espíritu como por la forma, pertenece más á la antigua escuela artística nacional que á la «Arte de la Poetría» provenzal, transplantada en su tiempo á Castilla. El marqués habla de los poetas de esta última escuela inmediatamente después, y nos presenta también aquí con exactitud su proceso evolutivo, nombrando primeramente á los trovadores gallegos y volviendo á los castellanos hasta Alfonso el Sabio. La poesía provenzal originaria y las más recientes lemosina y catalana habíalas ya mencionado antes. En general esta carta del marqués de Santillana es un documento de altísima importancia para la historia de la más antigua poesía castellana, y da, bien entendida, las mejores revelaciones; la culpa está, por lo tanto, tan sólo en Bouterwek mismo, si creía que «de esta carta no se puede aprender mucho». Sánchez ha reunido en su comentario, con diligencia de coleccionador crítico, muchas importantes noticias, pero no ha hecho resaltar lo debido ni ha sabido utilizar el mérito capital del texto, la exacta reseña del proceso evolutivo del arte poético castellano.

sílabas. Por otra parte, no se puede menos de reconocer en esta obra de Ayala una significativa aproximación á las formas de la poesía cortesana, que dominó casi exclusivamente en el siglo xv en el campo de la lírica; pues las poesías líricas relacionadas con aquélla constan en su mayor parte de estrofas de ocho versos (coplas de arte común), y las no destinadas propiamente al canto (decires) de versos de doce sílabas además (versos de arte mayor), versos cuyas octavas sólo en la rima se diferencian de las «Coplas de arte mayor», tan usadas en e siglo xv. Por lo demás, supo Ayala también confeccionar con mucha perfección poemas construidos artísticamente, según las reglas de la «Gaya Ciencia», alguno de las cuales obtuvo la honra de figurar en el *Cancionero de Baena* (1). Por lo tanto en las obras de este poeta es donde se ve claro el paso del más

(1) Véase en el *Cancionero de Baena* (ed. de Madrid, 1851, páginas 549-555) la «Respuesta» que dió Pero López de Ayala á una «Pregunta» de Ferrán Sánchez Calavera. La última octava contiene los siguientes importantes pasajes para la historia de la métrica:

«Dexado este estilo asy començado,
Quiero vos, amigo, de mí confesar,
Que quando vuestro escripto me fue presentado,
Leyera un libro do fuera fallar
Versetes algunos de antiguo rrymar,
De los quales luego mucho me pagué,
E sy son rrudos, á vos rogaré
Que con paçençia vos plegua escuchar.»

Estos versos, que siguen á los precedentes («estos versetes conpuso Santo Anbrosio») son *alejandrinos;* en las conocidas estrofas de cuatro versos, que eran tenidos entonces por de «antiguo rimar» y «rudos», mientras que él mismo parece cambiarlos no de mala gana por los del nuevo estilo («dexando este estilo»). — Debía yo mencionar ya aquí, para mayor exactitud cronológica, á Pero Gómez, Pero González de Mendoza, Alonso González de Castro, al Arcediano de Toledo y á Garci-Fernández de Jerena, poetas todos del siglo xiv; pero por una parte apenas se conoce de estos poetas más que sus nombres y por otra parte pertenecen por el espíritu y por la forma más bien á la escuela de los poetas cortesanos del siglo xv, así es que dejo el tratar de ellos más por extenso para cuando tenga ocasión de hablar del *Cancionero de Baena*, en que se hallan algunos de sus poemas.

antiguo y más racional arte lírico poético á la más reciente poesía cortesana de Castilla, formada según los modelos provenzales; habiendo yo mostrado ya los grados de preparación y desarrollo de ella en los ensayos líricos de Alfonso el Sabio, de D. Juan Manuel y del Arcipreste de Hita.

Debo todavía mencionar aquí algunas poesías que por el tiempo de su composición y por su dirección espiritual pertenecen todavía por completo al siglo XIV, al paso que se muestra ya en su forma métrica algún influjo de la poesía cortesana. Hasta hace poco no se conocían estos poemas más que por mezquinas reseñas que habían dado de ellos, Sánchez en la introducción á su colección (tomo I, páginas 179-184), y Rodríguez de Castro en la *Biblioteca española* (tomo I, páginas 198-201) según un manuscrito de la Biblioteca del Escorial que los contiene todos. Ahora ya están impresos la mayor parte de ellos.

Sólo del primero de estos poemas nos ha llegado el nombre del autor y algunos datos exactos del tiempo de su composición. Ambas cosas se sacan del sobrescrito del mismo, que dice así: «Consejos y Documentos del judío rabí Don Santo al Rey Don Pedro», y en la primera estrofa se llama el poeta á sí mismo: «Santob, judío de Carrión», lugar de Castilla la Vieja de donde tomó su nombre, como lugar de su nacimiento ó morada (1). También á este cita el marqués de Santillana en su carta (según Sánchez, tomo I, pág. 59), como contemporáneo de su abuelo, Pero González de Mendoza (muerto en 1385), y disculpándose de colocar á un *judío* (2) junto á hombres de elevada alcurnia,

(1) El poema se halla, no sólo en el manuscrito del Escorial, citado por Castro, sino también en otro manuscrito de la Biblioteca nacional de Madrid, de donde lo tomó Ticknor para imprimirlo completo en el apéndice décimo. En éste se da el nombre del autor, Santob, esto es, Schemtob, mejor que en el manuscrito del Escorial (Santo). Comp. sobre esto lo que dice Amador de los Ríos. *Estudios*, etc., pág. 305 y siguientes. Steinschneider, *Jewis Lit.* (London, 1857, pág. 350) y Catal. Lib. hebr. in Bibl. Bodl., columna 2519.

(2) Que el poeta *no* abjuró la fe de sus padres se ve claro, no sólo por este pasaje de la carta del marqués de Santillana, sino también por sus palabras

añade: «Púsele en cuento de tan nobles gentes por gran trovador». De las estrofas introductorias á estos «Consejos y documentos al rey Pedro el Cruel de Castilla» se saca que el poeta había ya alcanzado la vejez cuando los escribió («en mi seso de viejo»), y que había sido tenido en consideración ya por el padre de aquel rey, Alfonso XI (1312-1350); así es que hay que poner el tiempo de su florecimiento en la mitad del siglo XIV. La obra suya de que aquí tratamos es un poema didáctico-moral, ó más bien una serie de sentencias (*proverbios*, como los denomina muy bien el marqués de Santillana), llenas de saludables enseñanzas y reglas de vida, dirigidas al rey Pedro el Cruel de Castilla, á quien amonesta á que imite el ejemplo de su esclarecido padre. No es, por lo tanto, su valor poético, como sucede con la mayor parte de los poemas de la misma clase, grande, la concepción de la vida es muy exterior, el círculo del pensamiento muy limitado, con muchas repeticiones y difusiones del mismo tema; pero la colección de proverbios es siempre notable por el lenguaje y la versificación. En el texto dado por Ticknor, según el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y comparado por los traductores españoles de aquél con el manuscrito de la Biblioteca del Escorial, consta la colección de 626 (en Ticknor 627)

---

mismas, como lo ha probado suficientemente Sánchez (l. c., tomo IV, páginas 13 y 14) contra Castro. Parece, por lo demás, haber compuesto otras obras poéticas además de esta, pues el marqués de Santillana dice expresamente de él que «escribió muy buenas cosas, é entre las otras proverbios morales de asaz, en verdad, recomendables sentencias». Es completamente claro que aquí con esto de «Proverbios morales» se quiere indicar la obra arriba nombrada, citando inmediatamente el marqués un pasaje de ella. Pero es muy cierto que los poemas didáctico-morales que se hallan en el mismo manuscrito que esta obra y de los que hablaré en seguida, no pueden proceder de este poeta, que permaneció fiel al judaísmo, como piensan Castro y Amador de los Ríos, y lo supuso ya antes que ellos Sánchez, que rectificó su error más tarde (tomo IV, pág. 12); pues ya el simple título, y mucho más el espíritu y contenido de los mismos, prueban que han sido compuestos por un cristiano con sujeción estricta al modo de pensar y á las ideas dogmático-ascéticas entonces corrientes en general. Compárese también en Ticknor la contradicción á los fundamentos de Amador de los Ríos.

estrofas ó semi-estrofas (1), según que se considere á todos los versos como cortos, de siete ú ocho sílabas, ó como hemistiquios de versos largos (alejandrinos de catorce ó diez y seis sílabas), con rima que salta (ó rima de cesura). Serían por lo tanto estos proverbios notables para la historia de la versificación

(1) El número de estrofas que dan Castro, Amador de los Ríos, Ticknor y sus traductores españoles, de 476, es inexacto según la impresión que tenemos á la vista. La exacta comparación emprendida entre ambos manuscritos (véase en el IV tomo que ha aparecido de la traducción española de Ticknor, en las adiciones, páginas 425 430, donde los traductores mismos hacen notar al final: «Tales son las *notables variantes* que presenta el códice del Escorial cotejado con el de la Biblioteca nacional; *variantes* de tal especie, que casi nos hacen sospechar sea una redacción posterior y mejorada de la misma obra. Sólo así se explica la *falta de identidad* que se nota en uno y otro») da en general por resultado que, no sólo se separan en muchas particularidades significativas, sino también en el orden y número de las estrofas en general, así por exclusión de series completas como por la inclusión de muchas estrofas, y precisamente más en el prólogo métrico (el en prosa falta por completo en el manuscrito de la Biblioteca del Escorial). En las notas á la traducción alemana de Ticknor me había yo pronunciado siguiendo principalmente á éste y contra mi anterior opinión por las estrofas alejandrinas, porque yo los tenía por más fundados en vista de la declaración del número de estrofas (23) del prólogo métrico en el prosaico y creía poder abandonar la numeración de estrofas de mis predecesores. Pero ahora tengo tanto menos escrúpulo en volver á mi anterior suposición de las estrofas cortas, seguida por todos los demás críticos, cuanto que el poema ya citado acerca de la lucha del alma y del cuerpo, el hallado por Pidal, que es aún más antiguo que este de que tratamos, pertenece también al género didáctico y está escrito en versos cortos de siete hasta ocho sílabas. Acaso pueda hacerse valer para *esta* opinión la expresión que ocurre en la segunda estrofa: «Comunalmente trovado»; pues las coplas de arte *común* se llaman así, por oposición á las largas, ó de arte mayor, precisamente porque constan de versos cortos, casi siempre de redondillas octosílabas; pero también en estos proverbios se nos presentan á menudo versos octosílabos, y pareados además, como en las estrofas 23-28 (páginas 334-335 de la traducción española de Ticknor). Así es que se lee también en un Decir de Villasandino (en el *Cancionero de Baena,* pág. 185):

«Por arte nyn maestría
Mas por la *comun trobando*»;

y este poema consta realmente de redondillas octosílabas con dos *pies quebrados* (de cuatro sílabas) en cada estrofa.

española, no sólo por tan temprana aplicación de los versos de siete sílabas (versos de endecha) en caso de que se los tomara enteramente por tales, sino también por el modo de rimar aplicado ya de tal manera en aquel tiempo y en que se muestra innegable el influjo de la lírica artística. Las sentencias se destacan á veces con suma viveza, y hasta con precisión y agudeza epigramática, al paso que otras tienen todo el carácter de los proverbios populares, y deben ser contadas entre las más antiguas muestras de ellos que conocemos (1).

Hállase en el mismo códice de la biblioteca de El Escorial una obra de autor desconocido, pero seguramente cristiano, un poema didáctico (*tratado* es el nombre que el mismo autor le da) sobre los dogmas fundamentales de la *Doctrina Cristiana*. Lleva un prólogo en prosa, en que el autor se arrepiente de sus pecados y pide á Dios perdón por ellos. La razón que da de haber puesto la *Doctrina* en verso, es que no dirige su poema á los sabios teólogos, monjes y prelados, sino á los laicos, y principalmente á los niños.

Esto pensé ordenar
Para el niño administrar
Porque es malo de espulgar
El zamarro.

Después de ésto, expone en ciento cincuenta y siete estrofas el *Credo*, los diez mandamientos, las siete virtudes cardinales, las obras de misericordia, los siete pecados capitales, los cinco sentidos corporales y los sacramentos. A continuación

(1) Véase Helfferich y Clermont, *Aperçu de l'histoire des langues neolatines en Espagne*. (Madrid, 1857, 8.°, páginas 50-51.) Dan, según el manuscrito de Madrid, el título del poema en esta forma: *Libro del Rabi Santob*, observando que presenta grandes discrepancias con el códice de El Escorial, y son también de opinión de que el Rabi Santob no puede ser autor de ninguno de los otros poemas contenidos en el códice escurialense. Helfferich observa también en su *Raymund Lull* (Berlín, 1858, 8.°, § 108) que las sentencias de Santob parecen muy imitadas de los *Proverbios* de Salomón.

describe los trabajos y peligros del mundo, y da algunas instrucciones para la vida cristiana, y algunos consejos morales sobre la conducta que el hombre debe observar con sus prójimos, especialmente con los mayores en edad, con los parientes y con los criados. Por esta sumaria exposición del contenido se podrá comprender fácilmente que este poema pertenece á la clase de aquellos que la Edad Media produjo por espíritu de bien intencionada devoción, pero á los cuales es imposible conceder ningún género de valor poético. Las estrofas constan de tres versos octosílabos y monorrimos, seguidos de un quebrado sin rima (1).

El asunto de la tercer obra contenida en el manuscrito de El Escorial queda muy bien especificado transcribiendo su sobrescrito que dice: «La danza general de la muerte, en que entran todos los estados de gente». Pertenece, pues, á aquella clase de poemas provocados por una epidemia que, empezando ya á principios del siglo XIV, pero sobre todo desde mediados de él, se difundió en general, cebándose entonces en toda Europa; la epidemia conocida bajo el nombre de la peste negra. Entonces aparecieron esos poemas que procuraban exponer poéticamente una representación peculiar y propia de la caducidad de la vida humana, y que más tarde dieron cuadros ó grabados en madera como aclaración y moraleja, y que juntamente con éstos se hicieron famosos en el siglo siguiente bajo el nombre de *danzas de la muerte* (2). Todas estas exposiciones poéticas y gráficas tuvieron su origen en escenas

(1) Son realmente una variedad de las *Rimes couées* tan abundantes en toda la poesía eclesiástico-popular de los tiempos medios. Véase mi obra *Veber die Lais*, § 43 y 227. Véase para más extensa noticia y extracto de la *Doctrina Cristiana*, á Amador de los Ríos, l. c., páginas 330 335 (a).

(2) A lo dicho acerca de esto por Gräse (obra citada, II, 1, pág. 146 y sig.), Ticknor (I, 77) y por mí (*Ein Span. Frohnleichnamsspiel vom Todtentanz*. Wien, 1852, 8, pág. 2?) añádase: J. G. Schultz Jacobi, *De vederlandsche Doodendans*, Utrecht, 1849, 8; Hans Holbein's *Initialbuchstaben mit den Tod-*

(a) La *Doctrina Cristiana* fué publicada en el tomo de Janer *Poetas anteriores al siglo XV*, quedando con tal publicación cortada toda disputa acerca del nombre de su autor, que en ella misma se expresa: Pedro de Veragüe.—(M. M. y P.).

y representaciones dramático-corales de la Iglesia (v. Carpentier, *Glossar. s. v. Machabaeeorum chorea*) (1); si bien de este uso no tenemos una noticia histórica segura que sea anterior al año 1424. Se tiene por la más antigua alusión á este género de representaciones un pasaje de *Pierce Plowmans Visions*, obra que se pretende sea de Roberto Langland (escrita hacia 1362) (2). Pero no se puede indicar entre los hasta hoy dados á conocer ningún poema *exclusivamente* dedicado á este asunto que sea más importante ni más antiguo que *este español*, sea original, ó, como es muy verosímil, imitación de una obra *francesa* que subsistiera por sí, ó simplemente un comentario poético de una obra de arte que se ha perdido ó que nos es desconocida, ó bien de una representación mímica; pues el que haya sido compuesto en el siglo XIV es cosa en cuyo favor habla más de una circunstancia. Ante todo, está escrito de la misma mano y en el mismo manuscrito que otros poemas que evidentemente pertenecen á este siglo (como el arriba citado del Rabí Santob), manuscrito cuyo carácter de letra han reconocido como de este siglo conocedores tan peritos como Castro y Sánchez. No faltaban además en España, desde mediados del siglo XIV, aquellas ocasiones exteriores, cuya coincidencia de

tentanz... Con una disertación histórica acerca de la Danza de los muertos de A. Ellissen, Göttingen, 1849, 12; Georges Kastner: *Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philos., litter. et musical. sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger. Accompagnées de la Danse macabre, etc.* París, 1852, 4; Fortuol: *Etudes d' archéologie et d'histoire*, tomo I, París, 1854, 8, pág. 321. *Etudes sur les poèmes et sur les images de la danse des morts* (sobre todo página 344, núm. IV, sobre la «Danza general de la muerte» española), pero sobre todo el notable trabajo de W. Wackernagel *Der Todtentanz* en el *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, Bd. IX (Leipzig, 1853, páginas 302-365) de Haupt, en que se desenvuelve genéticamente en el dibujo y la poesía la historia de este símbolo medioeval de la muerte.

(1) Lo que yo expuse ya como suposición acerca del origen de la danza de los muertos y de su nombre *Machabaeeorum chorea, Danse Macabre*, lo ha probado y corroborado con mayor precisión Wackernagel.

(2) Warton: *Hist. of Engl. Poetry*. London, 1824, vol. II, páginas 101, 364 y 510.

tiempo y lugar (comprobable históricamente) con el nacimiento de la mayor parte de las danzas de la muerte hasta hoy conocidas no puede considerarse como un simple acaso; quiero decir la peste negra que entonces devastaba á toda Europa, y que desde el año 1348 se cebaba también en España, y de la que murió ya en el año 1350 el mismo rey Alfonso XI de Castilla; peste que volvió á brotar en 1384, y que sobre todo hacia fines de este siglo (1394-1399) invadió tan duramente á toda España, que el rey Martín de Aragón huyó de Barcelona á Perpiñán y en Andalucía se derogó solemnemente el año de luto legal de las viudas (1). Finalmente, demuestra que debe aceptarse como época de la composición de este poema el último decenio de este siglo, la versificación misma, pues consta ésta, lo mismo que la de la mayor parte de los anteriormente citados «decires» de López de Ayala, de octavas de versos de doce sílabas, que se diferencian de las «coplas de arte mayor» tan comunes en el siglo XV, en que el primer cuarteto tiene un sistema de rima *cambiante* y sólo el segundo ha sido compuesto en el posterior y regular, esto es, sistema *cerrado.* Por lo demás, sigue este poema la misma marcha de ideas y se presenta en la misma forma dramática que las danzas de la muerte posteriores que conocemos. Esta misma forma apenas deja duda de que también esta danza de la muerte se sacó de una representación eclesiástica y que estuvo destinada á tal representación dramático-coral con canto de las estrofas (2); su-

(1) V. Schnurrer: *Chronik der Senchen.* Tübingen, 1823, 8, Th. I, páginas 328, 351 y 354 (según Villalba, *Epidemiologia Española*, Madrid, 1802).

En nuestro poema mismo aparecen algunas alusiones que denotan esta ocasión, como la copla segunda:

«Non eres cierto, si en punto berná
sobre ty á dessora alguna corruption
de *landre* ó *carbonco* ó tal ynphyçyon»

y copla 39, que vuelve á decir de la muerte:

«la tienda que traygo de *buuas* y *landres.*»

(2) Cuando Ticknor dice: «No es (la Danza general) indiscutiblemente

posición esta última que ratifican además muchos pasajes, en que ocurre una especie de mención del canto y del acompañamiento musical, mención que no puede ser simbólico-literaria, sino que denota una representación efectiva (1).

ningún drama, sino un poema didáctico, cuya representación hubiera sido un absurdo», no ha hecho más que no tener en la debida consideración el origen de estos poemas en general, y sobre todo comprender de un modo muy parcial este poema español; pues lo «absurdo» de su representación, tan apodícticamente expresado por él, no es cosa que pueda probarse, y por el contrario se presenta tan claro su destino de ser representado — con lo cual claro está que no se dice que el poema sea un «drama»—que Moratín, Schack, Amador de los Ríos y otros no han dudado de ello, y por ejemplo Depping (en el apéndice á Langlois *Essai... sur les Danses des morts*, Rouen, 1852, 8, t. I, pág. 90) pone de relieve su representabilidad diciendo: «Je crois même qu'on peut la regarder comme le texte d'une représentation scénique de la Danse des Morts. En effet, tous les personnages y sont mis en action et parlent. Le poëme pouvait se jouer d'un bout à l'autre sur le théatre dressé dans un cimetière ou á l'entrée d'une église, pour amuser les fidèles à la sortie des vêpres». Es también de notar que la Muerte al fin de cada estrofa, después que ha contestado á los lamentos de los que entran, llama á la persona que ha de aparecer en seguida, lo cual se parece á una citación de escena.

(1) Así, en la copla 7, en que el predicador dice que empiece la muerte su baile:

«A la cual dise que quiere leuar
á todos nosotros lançando sus redes:
abrid las orejas, que agora oyredes
de su *charambela un triste cantar*.»

La copla 9, en que la muerte anuncia á las dos muchachas que ha elegido por su primera presa, dice así:

«Estas dos donsellas que *bedes* fermosas
ellas vinieron de muy mala mente
á oyr mis *canciones* que son dolorosas.»

En la copla 26 se llama á la muerte *tañedor* y en la 31 vuelve á decir la muerte:

«Oyd mi *cancion* por qué *modo entona*.»

En la copla 39 llama al Arcipreste al baile:

«E vos, arcediano, venid al *tañer*.»

En la copla 49 dice al cura:

«Yo vos mostraré un *Re-mi-fa-sol*
que agora compuse de *canto* muy fyno.»

Después de una corta introducción en prosa (del anotador) que contiene el argumento del poema, entra la Muerte, inevitable paradero de todos los mortales, anunciando á éstos que estén prontos. Después aparece el predicador, que recomienda la conducta virtuosa de la vida como la mejor preparación para la muerte. En seguida cita la Muerte á todos los nacidos á una danza inxescusable, y la abre con dos doncellas. (Primeramente llama á su dança á dos donsellas;—por lo demás las *únicas* personas femeninas que aparecen aquí, y que como lo muestran las palabras al Papa, «e desta my dança será *guiador*», no pertenecían propiamente á la rueda.) Con el Papa (Padre santo) empieza propiamente la rueda, siguiendo por grados hasta el estado más bajo, el judío y el pagano, de tal modo, que siempre sigue á un eclesiástico un laico; la persona citada lamenta su suerte en una copla y la Muerte le contesta en otra, la mayor parte de las veces echándole en cara su vida pecaminosa, y en la última línea de su copla cita al baile á la próxima persona). Las dos últimas coplas contienen la llamada de la Muerte á todos los que no habían sido citados nominalmente («Lo que dise la muerte á los que non nombró»), y la sumaria contestación ó lamento de ellas. («Disen los que han de pasar por la muerte.») El poema consta de setenta y nueve estrofas de ocho versos, y en la rueda, que empieza propiamente con el Papa, entran treinta y tres personas (1).

Este poema, notable en más de un respecto, ha aparecido ya impreso según el único manuscrito que de él existe, el de

(1) Las personas se siguen así: Padre Santo; Emperador; Cardenal; Rey; Patriarca; Duque; Arçobispo; Condestable; Obispo; Caballero; Abad; Escudero; Dean; Mercadero; Arcediano; Abogado; Canónigo; Físico; Cura; Labrador; Monje (y este *negro*, es decir, benedictino, que era el que se perdía con más facilidad); Usurero; Frayre; Portero (de maça, esto es, real); Hermitaño; Contador; Diacono; Recabdador; Subdiacono; Sacristán (laico, puesto que se habla de su mujer); Rrabi (en el manuscrito sobrescrito erroneamente: *Sacrist.*, *sic)*; Alfaquí; Santero (el que recoge limosna para un anacoreta ó una iglesia.)

la Biblioteca de El Escorial (1), en el apéndice décimo á la obra de Ticknor y en edición separada: «*La Danza de la muerte*, poema castellano del siglo xiv, enriquecido con un Preámbulo, Facsímile y Esplicación de las voces más anticuadas, publicado enteramente conforme con el Códice original por D. Florencio Janer» (París, 1856, 8). La última edición es diplomáticamente exacta, hasta sin puntuación, pero en todo caso debe preferirse á la impresión de Ticknor.

Que este poema sea—como ya lo hizo notar Ticknor—imitación de uno francés (2), se hace más verosímil, observando que en el manuscrito está á su lado una versión española de la *disputa del alma y del cuerpo* (el mismo asunto de que he citado la más antigua versión española recientemente editada por Pidal, y de que he mostrado las fuentes), puesto que en francés también se añade muy á menudo á la *Danse macabre* el *Débat du corps et de l'âme*, como sucede en la impresión de la *Danse macabre* de París, 1486, 1491, etc.

Este poema tiene en el mencionado manuscrito el siguiente rótulo: «Esta es una *Reuelacion* que acaesció á un ome

(1) El Sr. Janer dice expresamente que su edición ha sido hecha según *este* manuscrito, del cual da un facsímile, y nada dice del manuscrito de París que, como parecen suponer los traductores *españoles* de Ticknor (tomo iv, pág. 431), aprovechó; tampoco Ochoa cita en su conocido Catálogo de los manuscritos españoles de la Biblioteca de París ninguno que contenga esta *Danza de la muerte*.

(2) Imitado asimismo de uno francés, y no de este castellano, es el poema catalán de Pedro Miguel Carbonell: *La Danza de la mort*, el cual citan los traductores de Ticknor (ii, páginas 702-703) y Amador de los Ríos (l. c., pag. 306), según un manuscrito que se halla en Barcelona. El último dice expresamente: «Carbonell la tomó de otro poema escrito en *francés* por Juan de Limoges, canciller de París.» Y la estrofa que transcribe el primero se aparta tanto del contenido (no aparece «ciego» alguno en el poema castellano) como de la forma del castellano; pues está, lo mismo que en el poema francés de la *Danse Macabre*, en rima entreverada. Carbonell vivió de 1437-1517.

(*a*) Esta *Danza* catalana puede leerse en el tomo ii de los *Opúsculos* de Carbonell publicados por D. Manuel de Bofarull.—(M. M. y P.)

bueno hermitaño de santa vida que estaua resando una noche en su hermita é oyó esta reuelacion el qual luego la escreuió en Rimas ca era sabidor en esta ciencia gaya.»

El poema mismo da con toda precisión la fecha en que fué compuesto, en los versos de entrada:

> Despues de la prima, la ora passada,
> en el mes de enero, la noche primera,
> en, cccc e veynte durante la hora,
> estando acostado en mi posada, etc.

El 1.° de enero de 1420, según la era española, corresponde al año 1382 del Nacimiento de Cristo.

Con este dato de fecha concuerda también la forma de las estrofas, puesto que está compuesto en veinticinco octavas de versos de doce sílabas, con rima completamente cerrada, es decir, en la forma normal de las coplas de arte mayor tal como la vemos en la lírica artística y cortesana de fines del siglo XIV y principios del XV. Por eso se diferencia este poema, como artístico, de las citadas coplas de López de Ayala y de la forma de estrofas de la *Danza de la muerte*, en que la primer cuarteta de cada estrofa tiene aún rima *cambiante*, y que por lo tanto, fueron añadidas *más recientemente,* mientras el autor de este poema era ya famoso como «sabidor en esta ciencia gaya», es decir, como conocedor de las reglas del «arte jovial» de la posterior poesía de los trovadores.

Es digno de notarse que no sólo aparece el alma que lucha con el cuerpo en forma de un «ave de blanca color», sino que las almas todas en general son representadas como nobles halcones ó como feas aves nocturnas y de rapiña, según sean almas buenas ó malas (1).

(1) A la conclusión del poema, después de terminada la lucha, quiere un diablo llevar el alma al infierno, se la arrebata un ángel, se arrepiente de sus pecados y se queja, como disculpa de sus debilidades, de la

Tampoco de este poema ha dado ni siquiera análisis ó reseña Amador de los Ríos (l. c., páginas 321-324) (1) pero ha sido impreso por separado, en Madrid, 1848, en 12.°, y en el *Semanario pintoresco* (año de 1854, páginas 263 264) (2). Acabamos de ver cómo se muestra en las obras del infante D. Juan Manuel, en las del Arcipreste de Hita, de Ayala, el rabí Santob y en estos poemas anónimos (y ¡cuántos del mismo género esperarán en los archivos y bibliotecas á que alguien los descubra!) la dirección *didáctica*, dominante en el siglo XIV en España, como en el resto de Europa: el producto del cultivo de las ciencias que cada día se difundía más, de la gran actividad intelectual, de la preponderancia de la abstracción sobre la fantasía y de la estimación práctica de las cosas sobre la concepción ideal de la vida, por todo lo cual, así como por el conocimiento que á la vez se trababa con los modelos antiguos clásicos y orientales se cultivaban y favorecían preferentemente las formas del apólogo, de la fábula, de la alegoría y del poema didáctico; y cuanto más comparaba el juicio lo que debe ser con lo

---

corrupción y las injusticias del mundo, reprochandole entre otras cosas que:

«A *cuervos*, *milanos*, *mochuelos* cuitados
en alto trevol veo que los subes
con tan firmes alas fasta las nubes
jamas, nunca cesan subir sus estados.
Nobles *gerifaltes*, bayles e sarados
derribas e abajas en mar muy profundo:
los tales juicios de ti, falso mundo,
¿quien los judgara por bien ordenados?»

Acerca de este modo de representar las almas bajo figura de animales y especialmente de aves, comp. Liebrecht, *Gervasius Tilb. otia imp.* Hannover, 1856, 8, pág. 115.

(1) Entiéndase que no la dió en sus *Estudios sobre los judíos* (donde para nada hubiera venido á cuento) pero sí en el tomo IV de su *Historia de la literatura española*.—(M. M. y P.).

(2) Esta «lucha del alma y del cuerpo» se ha conservado en España hasta nuestros tiempos en los romances de los ciegos: «Nuevo y curioso romance para considerar el gran dolor que siente el alma cuando se despide del cuerpo para ir á dar cuenta á Dios.»

que es, lo absoluto abstraído con la concreta apariencia de las cosas, ó cuanto más el ánimo procuraba abismarse en lo sobresensible, despegándose de lo terreno, tanto más la poesía, por el contraste que persistía en la solución y era comprendido en su necesidad, se teñía de un colorido burlesco, satírico ó irónico (1), ó caía en tendencias ascético-dogmáticas ó místicas por el aniquilamiento de la contradicción temporal en la unidad de lo eterno (2).

Además de estos mencionados poemas didácticos contiene el precitado manuscrito de la Biblioteca del Escorial un poema *épico*, que está sin duda alguna escrito por otra mano, con muchas abreviaturas y ni con mucho tan elegantemente; pero también éste, á juicio de los entendidos, es del siglo XIV. Su sobrescrito dice así: «Historia del conde Fernán González». Es de autor desconocido, y no se halla completo, por lo menos en este manuscrito (3), único en que hasta hoy lo conocemos. Fué com-

---

(1) Por esto son uno de los temas favoritos en las poesías de la Edad Media y en las del pueblo hasta nuestros días las salidas satíricas sobre los diferentes estados de la sociedad civil, puesto que en estas se manifiesta del modo más palpable y se diversifica en distintas formas la contradicción profundamente arraigada en la naturaleza humana.

(2) Un feliz desenvolvimiento y acertada característica de esta dirección satírico-didáctica dominante en el siglo XIV y en el XV, se hallará en la memoria acerca del *Reinecke-Fuchs* y de los poetas alemanes de este período en general en la *Foreign Qualerly Review*, 1831, October, núm. XVI, pág. 347 y sig.)

(3) Castro y Sánchez, que querían editarlo completo, sólo citan su título. Antes que éstos habían publicado, Argote de Molina (en el «Discurso de la poesía Castellana» pág. 129, que va como apéndice á su edición del *Conde Lucanor*) cuatro coplas de un manuscrito que él poseía, y que parece haberse perdido, y Sandoval (en su «Historia de los cinco Obispos» pág. 290), ocho coplas. Los traductores españoles de Bouterweck han sido los prime ros en adquirir el mérito de haber dado á conocer este poema mediante una noticia más extensa y una mayor reseña; después de ellos ha dado á conocer D. José de la Revilla un trabajo sobre este poema con extractos de él en la *Revista de Madrid*, 3.ª serie, tomo IV (1842), páginas 233-243. Clarus da un análisis de él (l. c., I, páginas 220-225) *(a)*.

(a) Posteriormente ha sido impreso dos veces el *Fernán González*, primero en el *En-*

puesto, á juzgar por el lenguaje, antes que el *Rimado de Palacio*, de Ayala, pero sin duda alguna muy tarde; en la segunda mitad del siglo XIV, de que da testimonio también su versificación (la conocida estrofa alejandrina de cuatro versos) (1).

---

(1) El Sr. Clarus (l. c., pág. 225) concuerda con Sarmiento en considerar que este poema fué compuesto á fines del siglo XII, colocándolo en seguida del poema del Cid, y añade: «Por lo tanto, no puedo decidirme á suscribir incondicionalmente á la opinión de Wolf, que coloca el poema en un tiempo muy posterior á aquel en que lo pone Sarmiento, etc.» Que Sarmiento colocó la fecha de la composición de este poema demasiado temprana, que por lo menos no fué compuesto antes que los poemas de Gonzalo de Berceo ni antes de la Crónica general de Alfonso el Sabio, lo prueba ya la estrofa introductoria del mismo, que es una imitación casi literal de la de Gonzalo á su *Vida de Santo Domingo de Silos;* pues es mucho más verosímil el que imitara á Gonzalo de Berceo, famoso ya en su tiempo, un autor no conocido antes por nada y autor de una crónica rimada—pues esto es de hecho el tal poema—que no el que hubiera sucedido el caso inverso; lo prueban además muchos pasajes del poema que concuerdan con la Crónica general, no sólo en el contenido, sino también en las palabras, hasta tal punto, que se debe aceptar el que «una de estas obras ha servido para la composición de la otra», como Ticknor (l. c., I, pág. 80) ha hecho notar y probado con razón, prosiguiendo muy acertadamente: «Como el poema parece ser una ampliación de la Crónica General más bien que ésta un resumen de aquél, es lo más verosímil que en esta el relato prosaico sea el *más antiguo.*»—Y lo cierto es que el tono seco y casi todo él á modo de crónica del poema junto á su forma mucho más cultivada con respecto á los demás compuestos en las mismas estrofas alejandrinas, autorizan á suponer que la fecha de su composición fué mucho más reciente. Hasta su lengua—muy inseguro criterio, y único en que reposa el juicio de Sarmiento—ha determinado á los más recientes críticos españoles, José de la Revilla (l. c., pág. 334) y Gil de Zárate (l. c., pág. 12), á colocarlo después de las obras de Gonzalo de Berceo, en la segunda mitad del siglo XIII. Pero como la Crónica general apenas se había extendido generalmente antes del fin de este siglo, como el poema se encuentra en un manuscrito que contiene obras que pertenecen evidentemente á la segunda mitad del siglo XIV, y como su sobria composición y estilo de crónica le caracterizan más bien como un producto del siglo XIV que de otro anterior, mientras las estrofas alejandrinas, como hemos visto en las obras de Juan Ruíz y López de Ayala, se

sayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formada sobre los apuntamientos de D. Bartolomé I. Gallardo (tomo 1.º); después en la colección de *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV* de Janer. Pero ninguna de estas dos ediciones es tal que no haga desear otra mejor.—(M. M. y P.)

Este poema canta, lo mismo que el Poema del Cid, los hechos de un héroe nacional celebradísimo, del famoso conde Fernán González, fundador de la grandeza de Castilla, tan bravo y tan temible para los infieles como el mismo héroe de Vivar; aunque menos magnánimo y á menudo pérfido y sedicioso contra sus protectores, los reyes de León (Ramiro II, Ordoño III, Sancho I y Ordoño IV, 932-970); pero por cuya avidez de honores y ambición de mando se fundó la independencia de Castilla (1). Es, por lo tanto, perdonable á los poetas castellanos el que alaben en este feliz rebelde tan sólo al fundador de la libertad y grandeza de la patria y que le presenten tan sólo por su aspecto más brillante. Así aparece en los romances y vive todavía en boca del pueblo; así le pintan las crónicas nacionales; pero en aquélla como en éstas son ensalzados sus hechos mezclándolos con aventuras y maravillas y con una participación inmediata en ellos de los santos nacionales más venerados (San Pelayo, San Millán y Santiago) (2).

El poema de que tratamos está desenvuelto sobre la base de estas leyendas populares y tradiciones históricas. Empieza *ab ovo*, puesto que no arranca del nacimiento del héroe, sino de la invasión de los godos en España, y alcanza, por lo menos en el manuscrito mencionado, hasta la guerra entre el conde

---

usaron predominantemente en los poemas narrativo-didácticos de esa clase en la primera mitad de este siglo y aún más desde su segunda mitad, por todo esto no es completamente infundada mi suposición de que *lo más tarde* que se puede ponerlo es en la segunda mitad del siglo XIV.

(1) Comp. Diego Gutiérrez Coronel «Historia del orígen y soberanía del Condado y Reyno de Castilla», Madrid, 1785; y Benito Montejo «Sobre el principio de la independencia de Castilla y soberanía de sus Condes desde el célebre Fernan González,» en la tercera parte parte de las «Memorias de la Real Academia de la Història», Madrid, 1799, pág. 245 y siguientes.

(2) Véase, por ejemplo, Duran, *Romancero general*, segunda ed., tomo I, páginas 457-470; y Crónica del noble Cavallero el Conde Fernan Gonçalez: con la muerte de los siete Infantes de Lara. Burgos, por maestre Fadrique, aléman, de Basilea, 1516, 4. (V. Gayangos, Cat. de los libr. de caballerías, l. c., p. LXXXV.)

Fernán González y el rey García de Navarra, cerrándose con la descripción de la batalla habida entre estos dos en Aronia (hoy Cirueña) en el año 960, batalla en que, como es sabido, fué el conde derrotado y cogido prisionero por el rey de Navarra. Ya por este corto índice, y mucho más por la muestra que de él vamos á dar, se deduce suficientemente que este poema no puede tener pretensión alguna al nombre de épico en sentido *propio*, y que no es más que una crónica rimada que rara vez se eleva sobre el tono llano de la narración. No les falta, sin embargo, viveza de exposición á las descripciones de algunas batallas, de que hay gran número; por ejemplo, la siguiente descripción de un combate entre el conde y un rey moro, que voy á poner aquí para dar á la vez una muestra de este poema:

«El conde quando le vyo tan yrado venir
Aguiso el cavallo e fuele a rescebir;
Abaxaron las lanças e fueronse a feryr
Que devyeran tales golpes una torre partyr.
Entramos uno a otro fueron mucho enbargados,
Fueron muy mal ferydos e estavan envaçados,
Fablar non se podrian tanto eran mal golpados,
Eran de fuertes golpes amos y dos llagados.
El Conde Don Fernando, maguer mal ferydo,
Fue luego del cavallo a tierra avatydo.
Los vasallos del moro quando aquesto vyeron
Cercaron al buen Conde e muy gran priesa le dyeron:
Esa ora Castellanos en valde non estubyeron,
Dando grandes feridas a su Señor acorryeron,
El Conde Castellano con sus gentes non dudadas,
Fueron aquestas oras fuertemente esforçadas:
El cavallo del Conde que traya muy grandes lançadas
Tenie fasta los pyes las entrañas colgadas.
Ovo el su buen cavallo el Conde de morir,
A mayor fuerte sazon non le podyera falescer,
Ca non podia tornarse nin podia fouyr,
Las coytas que sofrya non las podria onbre dezir.
Estaba apeado en deredor la su buena conpaña,
Escudo contra pechos, en la mano su espada:
Valasme, dixo, Cristo la tu virtud sagrada,
Non quede oy Castylla de ty desanparada.
Los moros eran muchos tenien lo byen cercado,

Maguer que el buen Conde estava apeado,
Feria a todas las partes a guisa de esforçado:
Los sus buenos vasallos valieron lo pryado.
Dieronle un buen cavallo quel menester lo avya:
Dava gracias a Dios e fazia grande alegria, etc.»

El pasaje siguiente prueba el sentido caballeresco del poeta y su conocimiento del ciclo de leyendas de Carlomagno y sus paladines:

«Non cuentan de Alexandre las noches nin los dias,
Cuentan sus buenos fechos e sus cavalleryas,
Cuentan del Rey David que mato a Golias,
De Judas el Macabeo fyjo de Matatyas.
Carlos, Valdovynos, Roldan e Don Ojero,
Teryn (1) e Gualdabuey (2) e Bernald (3) e Olivero,
Torpin e Don Rinaldos (4) e el Gascon Angelero (5),
Escol (6) e Salomon el otro su conpañero (7):
Estos é otros muchos que vos he nonbrado (8),
Sy tan buenos non fueran oy serien olvidados:
Serán los buenos fechos fasta la fyn contados.»

Muchos pasajes de este poema dejan además suponer que su autor conoció é imitó las obras de Gonzalo de Berceo (como, por ejemplo, la citada introducción, muchas comparaciones, etc.) así como los epítetos significativos y sencillamente vigorosos (9)

(1) Garín, duque de Lorena?

(2) Galdebold, rey de Frisia?

(3) Arnaldo de Berlanda?

(4) Rainald (Rinaldos) de Alba Spina (Montalban).

(5) Engeler, duque de Aquitania, «genere Gasconus».

(6) Estulfus (Estel) hijo del Conde Oto.

(7) «Salomon, socius Estulfi.»

(8) Se ve claro que aquí el poeta tenía ante la imaginación el conocido pasaje de la Crónica del pseudo Turpín, en que se cita nominalmente á los heroes más conspicuos del ejército que envió Carlomagno contra el rey moro Aigoland. (Vease Turpini, De vita Caroli Magni et Rolandi historia; ed. Sebast. Ciampi, Florentiae, 1822, 8, p. 24-26, cap. XII [XI].)

(9) Verbigracia: El Conde Ferran Gonzalez de los fechos granados..., ese fiyrme varon..., un guerrero natural..., cuerpo de buenas mañas..., de ardides cimiento...; Señor de buenas mañas é de buen enseñamiento, etc.

nos recuerdan el Poema del Cid; pero ¡cuán por debajo queda de éste en su ordenación, en la comprensión poética, en la caracterización de los personajes, en una palabra, en todo lo que hace la vida épica! Se ve que fué compuesto en un tiempo en que había sido oprimida y muerta por otras direcciones y evoluciones espirituales la fuerza originaria é inimitable de concepción y reproducción épicas, fuerza que se produce y se disipa con la vida juvenil de las naciones; en un tiempo en que la fantasía era, para devolver con pureza objetiva la impresión inmediatamente recibida, menos activa que el entendimiento para exponer desde el punto de vista de la reflexión subjetiva lo tradicional y lo observado por sí mismo, esforzándose por *comprender* el pasado y el presente. Es natural que á consecuencia de esto se descuidara por la *esencia* la *forma* como accidental, y que la *epopeya* degenerara en *crónica rimada;* y que por fin, conformándose al asunto, arrojara esta última sus inútiles cadenas, adoptando el lenguaje más cómodo y *desligado*, la prosa (1).

(1) Debemos mencionar aún aquí otro poema épico, que ha sido dado á conocer hace poco. Es el «Poema de José», editado por primera vez por Ticknor (en el décimo apéndice), poema escrito en castellano pero con caracteres arábigos, compuesto en estrofas alejandrinas de cuatro versos, y que trata de la leyenda del patriarca José (Jusuf) y Suleica, tan gustada en el Oriente, siguiendo en ella al Corán. En opinión de Ticknor, pertenece este poema á fines del siglo XIV ó principios del XV; pero sus traductores españoles aseguran con toda decisión que no pudo haber sido compuesto antes del siglo XVI (tomo IV, pág. 419; el manuscrito lo colocan en el siglo XVII), juicio contra el cual no cabe apelación por provenir de un orientalista y conocedor de la literatura patria cual es el gran erudito Gayangos. (Lo han hecho imprimir, l. c., pág. 246-275, según un manuscrito más antiguo y más completo que se ha hallado posteriormente en Aragón.) —Pertenece por lo tanto, lo mismo por su origen que por todo su carácter, no tanto á la literatura española como más propiamente á la de los *moriscos* (descendientes de los moros españolizados ó que vivían bajo la dominación española, *mudejares). * Es, por lo mismo, tanto más notable para la historia de la literatura española, cuanto que es una prueba más de que la poesía española no se ha derivado, como aún se cree por algunos, de formas arábigas (contra este todavía repetido pseudo-arabismo ú orientalismo de la poesía española se ha explicado enérgicamente el señor Dozy, conocedor tan profundo y despreocupado de la literatura arábiga como

He tenido ocasión más de una vez de referirme al desarrollo y formación de la *prosa castellana*. Omitiendo su primera aplicación á la redacción de los fueros, puesto que aquí no se trata de una historia del lenguaje, sino del estilo, no tengo más que recordar la carta en prosa contenida en el *Poema de Alejandro*, el *Conde Lucanor* y la *Crónica del Cid*, pero sobre todo los grandes méritos que alcanzó Alfonso el Sabio por su cultivo y aplicación general. ¿Quién no conoce la tan famosa colección de leyes compuesta durante su reinado bajo el nombre de las *Siete Partidas*, obra que en el respecto del estilo es monumento muy digno de atención, como ninguna otra nación puede mostrarlo de tiempo tan remoto?

Dió también el primer impulso á la redacción de la historia nacional en el idioma patrio; desde la *Crónica general*, escrita por él mismo, surgió una considerable serie de crónicas nacionales, y desde Alfonso XI se hizo consuetudinario el que cada rey castellano procurara transmitir á la posteridad, mediante un cronista autorizado para ello, sus propios hechos y los de sus predecesores. El siglo XIV fué singularmente rico en obras de este género, por lo cual le ha llamado Sarmiento con razón *época de las crónicas*. De este tiempo proceden las crónicas particulares de Fernando III, de Alfonso X, de Sancho IV, de Fernando IV y de Alfonso XI (1). Cierto es que por lo regular no

---

de la española), sino que, precisamente, lo que es muy inverso, en tiempos muy posteriores, es verdad, los moriscos, sobre todo los *mudejares*, que vivían bajo la superioridad de los cristianos, se sirvieron más de una vez del lenguaje y de las formas poéticas de sus vencedores, como he de probar más por extenso en mi trabajo «acerca de la poesía de los romances de los españoles». (Comp. los poemas acerca de Mohamed, del siglo XVI ó XVII, publicados por primera vez también por los traductores de Ticknor, l. c., páginas 275-330, el más moderno de los cuales poemas está compuesto en romance, y el más antiguo, aunque perteneciente al último tercio del siglo XVI, como el de José, en estrofas alejandrinas de cuatro versos, pero á menudo en pareados.)

(1) V. Nic. Antonio, *Bibliotheca hisp. vet.*, ed. recent., tomo II, pág. 173 y siguientes.—Sarmiento, l. c., pág. 325 y siguientes.—Compárese también: Wachler, *Gesch. d. hist. Forschung und Kunst*, tomo I, páginas 60-64,

se elevan tales obras sobre el conocido estilo ordinario de las crónicas, seco, monótono, tan pobre en espíritu como en giros, y que se repite hasta la saciedad; pero éste defecto se compensa no pocas veces con una sincera ingenuidad, descripciones vivas, sobre todo de batallas y simulacros, y con el sentimiento nacional dominante en casi todas ellas. Merecen especial mención y fama la *Crónica general*, rica en notables pasajes para la historia política, para la de las costumbres y para la del lenguaje, atractiva por el espíritu romántico, que, traspasando á menudo el campo de la leyenda, da al estilo un colorido poético; la versión de una crónica de la conquista de Tierra Santa, y sobre todo de las hazañas de Godofredo de Bullón, versión debida, si no á Alfonso X mismo, por lo menos á su iniciativa, que bajo el título de *La Gran conquista de Ultramar* está sacada de una compilación francesa análoga (*La Conqueste d'oultremer*), en parte fundada sobre la conocida crónica latina de Guillermo de Tiro, en parte sobre tradiciones; versión española que, aunque ha recibido interpolaciones de época muy posterior, es notable por su peculiar comprensión de las partes legendarias, sobre todo del ciclo carolingio y de la leyenda del Cisne tratada tan por extenso (comp. mi tratado «Sobre los dos libros populares neerlandeses de la reina Sibila y de Huon de Burdeos, recientemente descubiertos.» Viena, 1857. Comp. Ticknor, I, pág. 41, y II, pág. 665; —la única edición hasta hoy conocida, la de Salamanca, 1503, la ha reimpreso Gayangos, utilizando también un manuscrito de la Biblioteca de Madrid, en el tomo XLIII de la *Biblioteca de*

---

y Notas Pp-Rr de la traducción española de Bouterwek. Se halla también aquí una corta noticia y un par de muestras de una historia hasta entonces totalmente desconocida del rey Juan I de Castilla hasta la batalla de Aljubarrota, historia que según leo, se conserva en un manuscrito que pertenece, sin duda alguna, á fines del siglo XIV ó principios del XV. Como autor de la misma se nombra á Joan de Alfaro, y de muchos pasajes se saca que fué testigo ocular de los sucesos que narra. El estilo de esta historia debe distinguirse por su corrección, y en las muestras que conocemos, aunque muy insignificantes, se ve por lo menos que no era del todo extraña al autor la estructura del período artístico.

autores españoles). Digna de mención es tambien la *Crónica del rey Don Alonso el XI*, por autor de la cual se tiene á Juan Núñez de Villasan, no sólo por la importancia de su contenido, sino también por su exposición sencilla, fluida, y á la vez digna, una representación intuitiva que llega hasta los detalles (por ejemplo, un torneo en Valladolid, el sitio y toma de Lerma, la batalla de Tarifa, etc.), y un sentido de pragmatismo que se anuncia á las veces en ella.

Más huellas del paso de las simples noticias á la representación pragmática de los sucesos, expuestos en orden de tiempo y según las leyes del arte histórico, se muestran en las obras históricas de Ayala, que se ha hecho más famoso que por sus ya citados escritos poéticos, por sus crónicas de Pedro el Cruel, Enrique II, Juan I y Enrique III. Es natural que tuviera influjo sobre su estilo y exposición su trato con los escritores latinos é italianos, muchos de los cuales tradujo, y sobre todo con Tito Livio, á quien él fué el primero en verter al castellano. A pesar de la mayor parte de las imitaciones malogradas (como, por ejemplo, la inadecuada imitación de las arengas, peligrosa siempre hasta para los más hábiles historiadores modernos), siguen siendo muy merecedoras de atención y fueron muy fructuosas para los historiadores que le siguieron. Por lo demás, adolece á menudo su exposición de las mismas faltas que la ordinaria manera de las crónicas, pero no le falta en general claridad é ilación, y á las veces hay pasajes escritos con varonil vigor. Si bien no admite comparación con Froissart, el Herodoto de la Edad Media, puede figurar no indignamente junto á Villani y á nuestro Jacobo de Königshofen (1).

(1) Comp. Villemain *Littérat. du moyen age*, París, 1830, tomo II, páginas 126-135; y la en este mismo citada (pág. 132) disertación acerca de Ayala, de Ph. C. E. Chasles; y el juicio notable de Ebert acerca de los méritos de Ayala en el *Götting. Anz.* 1847, I, páginas 651-652. No entra en nuestra jurisdicción, sino que pertenece á la de la crítica histórica, el investigar si la historia de Pedro el Cruel de Ayala puede con razón ser tachada de parcialidad, y hasta dónde podría disputarle la preferencia, en cuanto á credibilidad, la crónica que acerca del mismo asunto escribió Juan de Cas-

Pero no sólo los hechos de los reyes y los sucesos que concernían á todo el país ó á todo el período, sino hasta la vida de particulares distinguidos, y extraordinarios sucesos aislados, fueron objeto de exposición histórica, y de aquí surgieron los primeros ensayos de biografías y monografías históricas.

Así es como fué escrita la vida del esforzado conde castellano D. Pedro Niño de Buelna, espejo de la caballería y cortesanía en tiempo de Enrique III y Juan II, por su abanderado (alférez) Gutiérrez Díez de Games, pintura de carácter, es cierto, aunque todavía dentro del gusto de los monumentos góticos, sobrecargada de lo aventurero fantástico y de esculturas rudas y á menudo faltas de todo gusto si se las considera aisladamente; pero sobre cuya hojarasca se marca con tanta mayor propiedad y en realzada verdad la figura capital con sus vigorosos rasgos é ingenua expresión (sobre todo es notable el *Proemio* en que el autor se extiende sobre el concepto de la verdadera caballería, ocasión y fin de su obra, y que está escrito á las veces, efectivamente con arte retórico, no común elegancia, fuerza y viveza de expresión, y en que se ve á la par que su autor poseía una cultura é instrucción no pequeñas para su tiempo); así también nos ha dejado Ruy González de Clavijo un relato del viaje de embajada que emprendió al famoso Timur por mandato de Enrique III, relato desprovisto de gusto, pero escrito con sencillez y naturalidad, aunque en la fatigosa forma de un diario (1).

Ninguna de estas obras llega á un grado tal que pueda pretender el nombre de una obra de arte histórica, pero el

---

tro, de la que no tenemos más que vagas noticias. (V. Nic. Antonio, l. c., tomo II, páginas 178-179, y Sarmiento, l. c., páginas 326-327.)—Esta cuestión la ha resuelto agotándola Lafuente, *Hist. gen. de Esp.*, tomo VII, páginas 308-314.

(1) La Real Academia Española de la Historia ha contraído el mérito de haber editado la mayor parte de estas crónicas, ya por primera vez, ó ya mejorando ediciones que son tan conocidas de los amantes de la literatura española, que es inútil citarlas aquí en particular.

gran número de crónicas conocidas hasta hoy prueba el favor y apoyo que sus autores hallaron por parte del gobierno; y por otra parte, la que en su composición tomaron los primeros funcionarios del Estado, grandes del reino y hasta los reyes mismos, demuestra el significativo desarrollo que ya para aquel tiempo había tomado el sentido histórico y la gran afición general de la nación á su cultivo.

«Este siglo XIV, dice Sarmiento (l. c., pág. 330), no puede, »sin embargo, ser llamado el siglo de las crónicas verídicas, »sino la época de las *inventadas*.» Pues como la dirección épica popular había pasado de la concepción ideal al adorno de la exposición muchas veces poética que se hallaba en los relatos históricos de la realidad, y á la prosa sobria, siguió también la romántico-caballeresca esta transformación, y los poemas caballerescos destinados antes á la recitación rapsódica, se descompusieron igualmente en prosa narrativa al modo de las crónicas, forma más cómodamente legible. Pero en relación inversa con la historia, que no podía todavía entonces desligarse por completo de la leyenda y daba á lo real el color dorado de las aventuras, buscaba la novela caballeresca basar sus imaginaciones fantásticas sobre un fondo histórico, y prestar á sus invenciones tanta mayor solemnidad y apariencia de verdaderos sucesos, cuanto más caprichosas eran aquéllas (1). Ambas direcciones arraigaban en el suelo común épico. Cuanto más se alejaba la dirección romántico-caballeresca de este suelo, tanto más insostenibles eran sus imaginaciones. Los más primitivos poemas de esta especie se apoyan todavía inmediatamente sobre la leyenda, y mediante ésta sobre una base viva, mítica ó histórica. Así es como tenían base y punto de unidad religioso-político los poemas bretones de Artus y de la Tabla re-

(1) Así es que las novelas caballerescas, contra su intento, cada vez contenían más colorido irónico, y sólo se necesitó de un genio como Cervantes para que, llevando este elemento cómico á tono fundamental y elevando á su colmo el contraste, destruyera todo este género literario é hiciera que se aniquilase por sí mismo.

donda en los mitos cosmogónico-genealógicos del semiconverso druídismo céltico (1), las novelas francas de Carlomagno y de sus paladines en las tradiciones de una monarquía universal carolingia y de las guerras de los reyes con sus grandes vasallos y con los infieles. En España faltaba por lo menos el punto de unidad, y hasta un punto medio religioso-nacional, pues los mitos de los aborígenes celtibéricos habían sido destruidos y disipados muy tempranamente por la conquista romana y su larga dominación (2) y los posteriores conquistadores de su suelo, los visigodos, habían olvidado ya las leyendas indígenas de sus dioses y héroes, cambiándolas por el cristianismo antes de su invasión. También faltaba á España unidad política, pues ni la sobresaliente grandeza de un dominador ni una transformación extraordinaria de lo existente habían concentrado y electrizado el sentimiento nacional ante la invasión arábiga; este desgraciado suceso amenazaba acabar por completo con la cultura cristiano-europea en España, y después de ella se fraccionaron los cristianos para la reconquista de su suelo en muchos estados é intereses pequeños, independientes, que se envidiaban mutuamente y peleaban unos con otros, y la lucha con los infieles por cada pie de tierra y las querellas de los cristianos entre sí dieron ya desde entonces carácter á la guerra de guerrillas, tan peculiar de los españoles. De aquí que cada reino, cada país, hasta cada ciudad y cada linaje noble tuvieron su leyenda y su historia propias, y las celebraron en *romances;* de aquí el que se extendieran generalmente y fueran

(1) Comp. Henri Martín: *Hist. de France,* 4, ed. tomo III (París, 1855), pág. 351 suiv.

(2) Cierto es que se han conservado fragmentos de estos mitos entre las razas del mismo tronco céltico-bretón, que prueban su anterior enlace con los españoles, como v. gr., el desenlace de la leyenda del Graal en España, la traslación del templo principal, edificado por Tirturel para conservación del Graal, á Montsalvaje en Salvatierra, etc., todo lo cual se halla en los poemas normando-bretones de este ciclo.—Comp. Holland *Crestien von Troies,* Tübingen, 1854, 8, pág. 209; y Simrock *Parzival und Tirturel,* 3.ª edición, Stuttgardt, 1857, 8, Introducción, pág. 792.

cantados en series de *romances* que formaban un pequeño ciclo separado los sucesos extraordinarios que conmovían á todo el país ó las hazañas más sobresalientes de un individuo cualquiera (como v. gr.: el ciclo de romances de la pérdida de España bajo el rey Don Rodrigo, el de la entrada de Carlomagno en España y su rota en Roncesvalles, el de Bernardo del Carpio, el del conde Fernán González, el de los infantes de Lara, el del Cid, etc), pero con la relación que guardaban entre sí las cosas en España no podían darse en su suelo *poemas cíclicos* que se agruparan en torno á un punto central, como los bretones y los francos. Así es que los españoles, cuando alcanzó entre ellos preponderante fuerza la caballería general europea, se limitaron á la imitación y trasplante de los ciclos de leyendas extrañas de Carlomagno y Artus, ó cantaron á los héroes de la antigüedad revestidos caballerescamente, como, por ejemplo, á Alejandro Magno. Ya desde mediados del siglo XIV puede mostrar España creaciones de este género propias de ella; entonces debió de ser engendrado, según toda probabilidad, el patriarca de toda una nueva serie de novelas caballerescas preferentemente de origen español, el después tan famoso *Amadís de Gaula*, que, según se cree comúnmente, debió nacer en la Península ibérica. Pero ya la misma discusión, promovida tan de antiguo y aún no suficientemente decidida, de si Amadís es un producto originariamente portugués, castellano ó francés, prueba la ausencia de toda base nacional en esta novela, la falta absoluta de leyendas nativas de alguna parte en que la novela se apoye, y por lo tanto de un fundamento vivo é histórico que se refleje en la pura concepción épica. Es más bien invención caprichosa de un individuo á quien le era indiferente el escoger escenario para el parto de su fantasía, y que lo trasplantó al conocido y lejano suelo de las leyendas bretonas, tan clásico en este respecto, sólo para procurarse así un fácil camino observando las costumbres tradicionales. De aquí por una parte, para no ligarse por la tradición establecida, el trasladar su historia á un tiempo anterior al rey Artus, pero por otra parte, para salvar la

apariencia de verdad é imitando en esto el ejemplo de sus predecesores, la frecuente alusión á una fuente auténtica más antigua (como por ejemplo, el frecuente principio de capítulo: «cuenta la historia...»). Estos fundamentos intrínsecos son ya por sí suficientes para caracterizar al Amadís como producto de un tiempo *posterior* á aquel en que ya hacía tiempo era extraña la dirección épica originaria (1), aun cuando no puedan hallarse datos y fechas extrínsecos para apoyarlo (2).

---

(1) Es aplicable en alto grado al Amadís la notable caracterización que hace Benecke (en el prólogo al *Wigalois*, pág. XX) de estos tardíos productos: «El llevar la escena de un suceso á tiempos y regiones lejanas, el hacer á un extraño el héroe de una canción, esto era entonces, y ha sido siempre, licencioso artificio de una época tardía que se ha alejado de la naturaleza.»

(2) Sabido es que desde que se hizo famoso el *Amadís de Gaula* hasta nuestros días se han producido siempre y luchado entre sí opiniones diferentes, y á las veces las más contradictorias, acerca de su origen, originalidad, nacionalidad, autor, época de su composición, etc., y quien tenga gusto por conocer este almacén de contradicciones puede hallarlo en Grässe (*Sagenkreise*, pág. 400, sig.), y en su *Trésor des Livres rares et précieux* (*Dresde*, 1858, 4, art. Amadis), donde ha reunido con gran diligencia toda la literatura acerca del asunto, y en Lemcke (lugar citado, parte I, página 76-78), que ha dado un luminosísimo resumen de ello. También Adalberto de Keller, en su cuidadosa edición del primer libro del Amadís alemán (Stuttgardt, 1857, 8), ha dado observaciones biográficas y literario-históricas muy estimables, en que están notadas con mucha exactitud y precisión, sobre todo las versiones francesas y alemanas. Pero en estos últimos tiempos el descubrimiento de una nueva fuente, el *Cancionero de Baena*, y la mayor estimación crítica de la más antigua historia, estimación por tal descubrimiento ocasionada, ha arrojado mayor luz sobre la historia externa y documental de esta novela. El erudito profesor Gayangos se refirió ya á esto, y sacó de ello consecuencias en sus apéndices á la traducción española de la obra de Ticknor;—después el señor E. Baret ha dado á luz una monografía dedicada á la investigación de la cuestión del Amadís (*Études sur la rédaction espagnole de l'Amadis de Gaule de García Ordóñez de Montalvo*, París, 1853, 8: comp. también critica de Teodoro Müller en los *Gӧtting. gelehrt. Anzeigen*, 1854, pág. 1546, sig.—Keller cita este libro con otro título: *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI et au XVIII.e siècle avec une notice bibliographique*, París, 1853. Pero es idéntico al ya citado, como me he persuadido por comparación; sin otra cosa que habérsele mudado la cubierta y añadido

No puede pensarse en que sea esta novela reducción y arreglo conforme al gusto del tiempo de algún poema caballeresco, tal vez bretón, más antiguo y verdaderamente épico. Sea como quiera el modo cómo haya nacido, lleva el sello indeleble de la *mera invención arbitraria de un indixiduo* y de la *composición originariamente en prosa, que no se puede remontar más allá del siglo* XIV. Compáresele con las novelas caballerescas en prosa fundadas en poemas más antiguos en que, á pesar de la importante reforma y el arreglo conforme al tiempo, no se han borrado todas las huellas del indestructible influjo de su primitivo fundamento épico. La misma elogiada unidad de acción, por la que sobrepuja el Amadís á aquellas novelas y poemas caballerescos más antiguos que él, ¿no está ya denunciando que se trazó de antemano con artificio, y que se dirigía á un fin determinado el plan de una fábula tejida caprichosamente? ¿Tiene acaso tanta naturalidad y verdad como aquella más elevada unidad de los más ántiguos

una fe de erratas), monografía que aporta á las veces estimables contribuciones á la solución del punto y que va por el buen camino, si bien alguna vez traspasa el justo término.—Gayangos mismo, en el discurso preliminar á la edición del *Amadís de Gaula* y *Esplandián*, aparecida hace poco y hecha bajo su cuidado (tomo XL de la biblioteca de aut. esp., Madrid, 1857), ha tratado esta indagación con discreción crítica y reunido con gran agudeza y claridad los resultados adquiridos. Como tales resultados tenemos (l. c., p. XXIII-XXV), que ya desde mediados del siglo XIV (1359) poco más ó menos, existían y eran conocidos hasta en Castilla los tres primeros libros del Amadís; que, por lo tanto, no pudo haber compuesto la redacción original Vasco de Lobeira, si es que tal redacción fué portuguesa, si no que lo que, según toda probabilidad, hizo éste, entre 1382 y 1385, fué una nueva *refundición* de estos tres primeros libros, emprendida á instancias del infante Alfonso de Portugal (esta ó la concepción original debió de haber sido ya conocida fuera de la Península ibérica *antes* de 1397, si es que reposa en pruebas auténticas el dato de Beda Weber, que en su *Oswald von Wolkenstein fund Friedrich mit der leeren Tasche*, Innspruck, 1850, página 126, dice que cuando en 1397 emprendió su aventurera peregrinación «eran guías de su peregrinación á Jerusalén la novela de *Amadís de Gaula* y el Manual de viajes del caballero Mandeville»;) que Montalvo conoció *esta* redacción y la *original* é hizo sobre ellas la suya castellana hacia 1460, añadiendo el libro *cuarto*, así como el quinto, ó sea las *Sergas de Esplandián*, y que lo acabó entre 1492 y 1505, y que quizá lo hizo publicar por la prensa.—Estos resultados, que no sólo no excluyen, sino que hacen muy vero-

poemas cíclicos, que á pesar de su aparente inconexión y desligamiento dentro de sí y unos para con otros, están, sin embargo, animados por un mismo principio y ligados como miembros de un todo orgánico por interna necesidad en un círculo determinadamente limitado, como los sucesos, circunstancias y relaciones que como manifestaciones de la vida del mismo período histórico les sirven de fundamento? De aquí el que podían muy bien estos más antiguos poemas hacer objeto de su especial y más exclusiva consideración los hechos de un individuo de su círculo de héroes ó una circunstancia determinada; pero siempre tenían que partir del mismo principio, moverse en torno al mismo punto central, sin poder traspasar los límites netamente trazados de su circuito; y de aquí que, completándose mutuamente, se referían unos á otros como entre sí los grupos y partes aisladas de un cuadro, y estaban en relación centrípeta

---

símil el que la composición *original* del Amadís fuera en portugués, no han hecho más que ratificar mi opinión acerca de *este* origen, que deduje de la historia del desarrollo de la literatura nacional portuguesa en general y de sus relaciones con la española (comp. *Primavera y Flor de Romances*, Berlín, 1856, 8, tomo I, páginas LXXXIV-LXXXV), pues el nacimiento de un producto tan subjetivo como el Amadís, apenas puede concebirse sin presuponer una poesía lírica erudita considerablemente desarrollada, y esto no hay que buscarlo en Castilla sino en Portugal, donde la poesía cortesana galaico-portuguesa había alcanzado ya para entonces (mediados del siglo catorce), aquel grado de desarrollo que es condición de tales composiciones, cosa que faltaba todavía por aquel tiempo á la poesía erudita castellana. Por lo tanto, el lugar que el trasplantado Amadís debe ocupar en la literatura española en una historia pragmática de la misma, ha de ser propiamente *después* del completo desarrollo de la poesía cortesana española, á fines del siglo XV ó principios del XVI, en el último de los cuales, es cuando de hecho tomó y pudo tomar carta de naturaleza en España, y sólo por las condiciones y circunstancias de tiempo y cultura de aquella edad, puede explicarse el extraordinario efecto de su aparición y su influencia tan grande que formó época *(a)*.

(a) Entre los trabajos publicados sobre la cuestión del *Amadís* después de este penetrante juicio de Wolf, merecen ser citados, por lo mismo que defienden tesis opuestas, el de Teófilo Braga y el de Braunfels. A pesar de los ingeniosos esfuerzos de éste en favor de la prioridad de la redacción castellana, parece cada día más verosímil el origen portugués del libro, si bien su autor primitivo no pudo ser el Vasco de Lobeira armado caballero en Aljubarrota. Quizá lo sería un antepasado suyo, Juan de Lobeira, trovador del Cancionero Colocci-Brancuti.—(M. M. y P.).

como las partes de un círculo á su centro. El Amadís, por el contrario, formaba un todo cerrado en sí y por sí mismo; debió su nacimiento á la feliz ocurrencia de un individuo, y su principio á la manera individual de ver de un poeta; tenía una acción principal, un fin determinado, pero no un centro. De aquí el que pudiera ser imitado, pero no continuado; y como, á pesar de todo, se pretendió enlazar los productos posteriores á los más anteriores, no hubo otro medio de enlace que hacer proseguir una nueva generación de los más antiguos, que precisamente por esto mismo no estaban unidos entre sí con lazo profundo, que surgiera de íntima necesidad, ni en más relación que la de ascendientes y descendientes que arraigaban unos en otros por el acaso de su generación, sin llevar en sí mayor analogía esencial de rasgos engendrada de una más elevada unidad espiritual que las semejanzas de familia, los cuales no probaban otra cosa que la limitación material del creador. Las novelas de Amadís no forman ciclo alguno orgánico de leyendas; son como los retratos aislados y subsistentes por sí de una sala de antepasados, que, si se pierde el árbol genealógico, y no se tiene en cuenta el traje, pueden ser colocados á capricho, ya aquí, ya allí, sin chocar contra ninguna conexión interna. Así es que pudieron aumentarse hasta lo infinito y sin limitación alguna, como las generaciones, es á saber, en tanto que no faltan la fuerza generadora y el placer de reproducirse; pero son por lo mismo no más que un simple agregado de individualidades, que se mueven sucediéndose con relación á un punto de partida y á una dirección centrífuga los unos respecto á los otros, y que finalmente tenían que disolverse en lo informe.

Y para volver ahora al respetable antepasado de esta numerosa familia con quien tenemos aquí propiamente que ver, anúnciase ya, aparte de su origen y de las imitaciones que se refieren á él, por su *contenido* y su *forma*, como un producto de tiempo tardío compuesto primeramente en prosa. Cierto es que el asunto del Amadís, como el de los más antiguos poemas caballerescos, es la *caballería general europea*, pero ¡cuán dis-

tintamente concebida en uno y otros! En los más antiguos poemas y novelas del ciclo de leyendas bretonas y francas aparece todavía en su naturalidad originaria, ruda, áspera, pero grandiosa, formada de trazos atrevidos y fieles, y elevada á momento de la historia universal por el principio vivo, religioso ó político. La caballería en Amadís, por el contrario, es una forma artísticamente refinada, potenciada idealmente, pintada con mucho cuidado en los detalles, pero jamás efectivamente actual, y por lo tanto una forma hueca, abortada, sin principio vivo, ni fin real. Ahora bien; tal concepción de la caballería sólo podia hallar lugar en tiempo de su *incipiente decadencia;* pues sólo cuando ya no satisface la realidad se busca el realizarla idealizándola.

Junto á la caballería, aún más, como parte complementaria de ella, aparece en primer término el *amor sexual*; pero también éste aparece bajo una forma completamente diversa en el Amadís: no es ya el poderoso instinto natural que rompe por toda barrera, y que encadena con fuerza secreta é irresistible como por un filtro, precisamente á tal hombre con tal mujer (Tristán é Isolda), pero que, ennoblecido por las antiguas costumbres germánicas y por el cristianismo, se sometió, sin embargo, á un poder más alto, la gracia y la hermosura femeninas, hizo que el sexo más fuerte prestara homenaje al más débil, le protegiera contra toda ruda violencia, y se esforzara por alcanzar su alabanza y su favor como el más hermoso premio de lucha. En el Amadís aparece este amor, aunque principal resorte de toda la acción, más como una exigencia convencional, una extravagancia amorosa, un capricho de escoger, no á la mujer como tal, sino á la más hermosa princesa como dueña del corazón; el pleito homenaje á la gracia femenina se convierte en afectada esclavitud, impropia de hombres, el esfuerzo para conseguir la alabanza y el favor de las damas por nobles acciones en una galantería fantástico-formal y en estiradas etiquetas, el lenguaje del corazón en frases bien limadas y elegantes, la expresión de la pasión en afecta-

ciones calculadas, y hasta el delirio (Iwain) que rompe involuntariamente por la fuerza de la fatalidad, en humorística enajenación que se engendra y se atormenta á sí misma; y cuando el poeta procura compensar tantas cosas antinaturales de un modo igualmente caprichoso mediante la oposición, cae en la realidad ordinaria, en el libertinaje, como en Galaor. De la misma manera, el otro lado de la caballería, la relación de los grandes vasallos con sus señores y la del sistema feudal con el reino, aparecen en el Amadís con una forma enteramente nueva. En el ciclo de leyendas bretonas, Artus sólo se diferencia de los demás caballeros por su posesión mayor de tierra, y el aparato más brillante de su corte es lo único que le encadena á ella; por lo demás, sus compañeros, completamente iguales á él, se sientan en la misma Tabla *redonda*, esto es, en una mesa de tal forma que no se pueda señalar en ella un puesto de honor más distinguido. El ciclo franco nos muestra á la realeza en lucha con los poderosos y grandes vasallos de la corona, que reconocían á regañadientes un poder mayor que el suyo, y que no pocas veces, y á menudo con buen éxito, se sobreponían á aquélla y obligaban á su mal encubierta debilidad á contemporizar y capitular. En Amadís aparece, por el contrario, la realeza, ya como una potencia bien asentada, absolutamente más alta, de la que son súbditos y nada más que súbditos los primeros del reino, en que Lisuarte rige á su capricho, oye, es cierto, sus consejos, pero no se deja determinar por el juicio de los pares; la fidelidad hacia el rey es el más alto deber, y sólo Amadís, como príncipe independiente, puede provocarle, mientras Galaor, vasallo del rey, pelea al lado de éste contra su propio é íntimamente querido hermano. Compárese finalmente el Amadís en el respecto de la *exposición* y el *estilo* con las novelas en prosa que surgieron de la disolución de los más antiguos y aun de los más modernos poemas caballerescos, y se hallará una diferencia grandísima. En éstas domina casi siempre un tono de relato sencillo y falto de pretensiones, la marcha de la narración está á menudo inte-

rrumpida por episodios, las aventuras se siguen á las aventuras, con frecuencia sin más conexión alguna entre sí que la que les da el rápsoda; las descripciones son en su mayor parte concisas, bosquejadas muy á la ligera, pero muchas veces verdaderamente pintorescas, de gran fuerza intuitiva y de gran fidelidad á la naturaleza; los discursos y diálogos que ocurren esparcidamente son un adorno corto y sin retórica, pero apasionados y vivos, vigorosos y rudos, característicos é ingenuos, como involuntaria irrupción del desbordante sentimiento; el lenguaje es todavía rudo é inflexible, pobre en giros, y por lo tanto demasiado inmanejable para la artística estructura del período, pero expresivo, rico en onomatopeyas, y no sin cierta cadencia, gracia y frescura naturales. Y aunque las posteriores novelas en prosa sufrieron, como es natural, varias alteraciones en la manera de exponer, y una reforma aún más importante respecto al estilo y al lenguaje, son, sin embargo, las alteraciones fáciles de reconocer como adiciones é interpolaciones más recientes, y puede verse en ellas, á pesar de las reformas de estilo y lenguaje, el tono poético originario y hasta los giros anticuados. No sucede así en Amadís; en éste el relato es más conexo y más fluido, pero también mucho más prolijo, palabrero y amanerado, los episodios entretejidos no están tan aislados, en relación apenas reconocible con la acción capital, sino que se hallan mejor calculados para la seguida marcha del desarrollo de la misma; las descripciones son más cuidadosas, llevadas á menudo hasta lo más nimio con una fatigosa angustia; teniendo por lo mismo mucho menos efecto total, y perdiendo por la excrescencia de color la frescura de colorido, y por el rebuscado artificio y el recargo fantástico verdad y naturalidad íntimas. Emplea con singular predilección discursos y conversaciones, la mayor parte de grande extensión, en que se ve claro que se esfuerza por conseguir elegancia y adorno retórico y no sin un notable grado de habilidad; pero precisamente por esto son una verdadera prueba de paciencia para el lector, que tiene que trabajar en

hallar «el corto sentido de tan largos discursos» á través de una multitud de frases elegantemente torneadas, de discursos patéticos y de afectados cumplimientos. Como es natural, semejante manera de exponer exige un lenguaje capaz de matices más concluidos, más flexibles y más finos, y un estilo más ejercitado en el arte del período y de la síntesis elegante, de lo cual puede en verdad alabarse al Amadís, que ha servido mucho, y aun sirve en parte de libro modelo de estilo. Es además rico en sentencias y tiradas morales, y tiene en general un corte *didáctico*.

Pero aunque el Amadís, como apenas puede dudarse de ello, en la forma en que ha llegado hasta nosotros, sea en varios respectos la obra de su posterior refundidor, Garci Ordoñez de Montalvo, si hubiera tenido en su origen un carácter fundamental esencialmente distinto, no se habrían disipado tan por completo las huellas de éste. Resumiendo todo esto, puede afirmarse con toda seguridad que el Amadís es la pura imaginación subjetiva de la fantasía de un individuo; que fué compuesto en un tiempo en que la primitiva dirección épica había sido destruida por otra y en que la caballería estaba próxima á su ruina, y por tanto, á más remontarnos, en el siglo XIV; que en un principio fué escrito en prosa, nó para ser *oído*, sino para ser *leído*; y que finalmente su autor es cierto que conocía los poemas de los más antiguos ciclos legendarios y hasta los imitó, pero tomó un camino enteramente *nuevo* y en dirección *opuesta*, que, como es natural, debía conducir á sus sucesores, peor dotados que él, á un abismo sin fondo y provocar así la *ruina de todo el género*.

Si á pesar de la falsa dirección del Amadís produjo éste tan poderosa impresión y se ha conservado hasta el día de hoy no obstante faltarle una base indestructible y viva, esto revela ya de por sí el gran talento de su autor y su extraordinaria facultad creadora, así como el valor absoluto de este libro, del cual pudo decir Cervantes sin exageración que «es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto, y así

como á único en su arte se debe perdonar». (*Don Quijote*, parte I, cap. VI.) Conservará siempre un lugar distinguido en la literatura mientras sus innumerables imitaciones, excepción hecha de algunas pocas, han caído con toda razón en el olvido, siendo arrojadas del templo de las musas al Rastro literario (1), donde sirven aún á lo más para placer de vista de los bibliómanos y cazadores de rarezas (2), ó, en el mejor caso, para

(1) Comp. v. gr. los juicios estéticos acerca del Amadís recogidos por Keller (lugar citado, pág. 466-468). El que la novela Amadís, á pesar de su falta de naturalidad y su torcida dirección fuera recibida con general beneplácito y durante tanto tiempo haya sido la casi exclusiva lectura favorita de toda Europa, sobre todo entre las clases más elevadas, es debido en gran parte á la feliz concurrencia de su primera aparición con muchas circunstancias externas favorables y á la total alteración del espíritu del tiempo; circunstancias entre las que hay que contar el haber sido dado á conocer casi al mismo tiempo que la invención de la imprenta, la invasión de los turcos en Europa, la conquista de América y el paso de la Edad Media á la moderna. Así se conservó para el público, que gusta más de leer que de oir, una bienvenida compensación de los más antiguos poemas caballerescos, á los que superaba, además de su forma más cómoda y más fácilmente comprensible, por el encanto de la novedad; así también por el traslado de su escena á Grecia y á partes desconocidas del mundo y por su carácter maravilloso y fantástico simpatizaba mucho mejor con la fantasía del asombrado Occidente excitada por la mágica caída de la vieja Bizancio y por el casi soñado descubrimiento de un nuevo mundo lleno de aventuras; así, además, molestaba mucho menos á la nobleza, que se había hecho muy frívola por su caballería ideal y su exagerada galantería, puesto que su falta de naturalidad como palpable caricatura de aquella realidad aliviaba la disculpa de la vulgaridad propia. En España, además de estas circunstancias generales que, como es natural, obraban en ella en grado más alto, se añadía otra, y es que eran los primeros productos nacionales del arte (ya antes de los Amadises habían sido traducidas y dadas á conocer novelas caballerescas de los más antiguos ciclos legendarios). Comp. Lemcke, lugar citado, parte I, página 75.

(2) La bibliografía más completa de *todas las novelas caballerescas españolas* se contiene en el «Discurso preliminar» que añadió Gayangos á la más reciente y mejor edición del *Amadís de Gaula y Esplandián*: «Catálogo razonado de los libros de caballería que hay en lengua castellana ó portuguesa hasta el año de 1800.»—Acerca de la novela *Amadís* en particular, véase el notable ensayo de F. W. Val. Schmidt en los *Wiener Jahrbücher*, *Bd.* XXXIII, pág. 16.—Es más raro que antes encontrar todavía en España ejemplares de esta novela que estén completos y en buen estado, y hasta la Biblioteca nacional de Madrid es relativamente pobre en ellos. (Véase

que las herejías poéticas del autor le procuren la satisfacción de adquirir gloria en un *auto de fe* de un genio tan grande como el inmortal creador del Ingenioso Hidalgo de la Mancha. En la época siguiente halla su lugar adecuado, como ya se ha dicho, el más amplio desarrollo de los efectos inmediatos y me-

---

Salvá, *Catalogue of Span. Books*, London, 1826, núm. 60.) La biblioteca imperial de la corte (de Viena) posee la mayor parte de estas novelas en las ediciones más raras y más antiguas de los originales españoles y en numerosas traducciones. Baste aquí citar por vía de muestra el ejemplar, tal vez único, de la primera edición de *Palmerín de Oliva*, y puesto que no ha sido conocida la existencia de este ejemplar por ninguna bibliografía española ni extranjera, vamos á describirlo. Han solido considerar todos los bibliógrafos como la *editio princeps*, la que apareció en Sevilla en 1525; pero el ejemplar conservado en la biblioteca de la corte imperial, y del que tratamos aquí, es de una edición catorce años más antigua. En la portada del título hay un grabado en madera que presenta dentro de un marco adornado con arabescos las armas de la casa de Córdoba. Sobre él hay una cinta desenvuelta, con la divisa: *Sine ipso factum est nihil;* y bajo ésta el siguiente título: «El libro del famoso y muy esforçado cauallero Palmerín de Oliuia. Cum privilegio.» A la vuelta de la hoja del título empieza la dedicatoria: «Al illustre y muy magnífico señor don Luis de Cordoua, hijo del muy illustre y magnífico señor don Diego Hernández de Cordoua, conde de Cabra, etc...» Esta ocupa casi todo el frente de la siguiente hoja, cuya vuelta está vacía y en el margen se halla el privilegio: «Libro del famoso cauallero Palmerín de Oliuia, con priuilegio real que ninguno lo pueda empremir en estos reynos nin traerlos (sic) á vender de fuera dellos por espacio de deys (sic) años primeros sigui entes que se cuentan desde diez y siete de Diziembre de mill y quinientos y once años en adelante so pena de cien mill maravedís para la camara y fisco de su alteza y los libros perdidos el qual fué tasado por señores del su consejo á cinco reales de plata por cada vn volumen.» Con la siguiente é inmediata hoja I empieza el texto (la numeración de las hojas está muy equivocada, muchas dobladas, otras vueltas á contar, y á menudo se saltan series completas, de tal modo, que la última hoja, en vez de su verdadero número el 152, lleva el CLXXII; pero las signaturas a-t están, por el contrario, bien, correspondiendo cada letra á ocho hojas; con letras góticas á dos columnas) y acaba en el folio CLXXII (propiamente 152), cuya vuelta está vacía. Hállase aquí igualmente, después de concluido el texto, la siguiente noticia del lugar y el año de la impresión: «Acabóse esta presenta (sic) obra en la muy noble ciudad de Salmantia a. XXII. días del mes d'Deciembre del año d'l nascimiento d'nuestro señor iesu cristo del mil y quinientos y onze años (1511)»; á lo que siguen inmediatamente los

diatos de este «dogmatizador de una secta tan mala» sobre la literatura española y toda la europea en general.

Si dirigimos ahora una ojeada á *toda esta época*, vemos por una parte cómo la poesía artística castellana surge de la dirección *épica;* que sobreviene la *didáctica* á consecuencia del natural desenvolvimiento del espíritu humano en general y del

---

versos latinos citados por Dumlop (lugar citado, pág. 163), pero que Salvá pone en duda, á lo menos respecto al original español, versos de que se saca efectivamente que fué una mujer la que compuso esta novela. Tienen por título: *Yo. augur transmierenn. hac* (sic) *ad lectorem* (acerca de este Juan Augur de Trasmiera, en las cercanías de Burgos, véase Nicolás Antonio: *Bibl. hisp. nova*, tom. I, pág. 639), y se pondera en ellos en un latín bárbaro y cargado además de erratas y con excesivas alusiosiones mitólogicas la alta excelencia y grande utilidad de esta novela, se profetiza que el héroe cantado en ella ha de ser ilustre antepasado de un nuevo linaje de heroes («Inclitus... pater palmarum») se le augura inmortal renombre («palmarum nomen in orbe manet»); pero sobre todo se recomienda que se compre el libro («hunc emas emptor: consule: crede mihi») y que se lo lea repetidas veces («Nocte dieque librum volue: reuolue, lege»). Los pasajes que se refieren á la autora son los siguientes:

..........................collige flores,
Quos sevit, quos dat femina corde tibi
...
Hunc lege quo tractat femina multa sua,

y, finalmente, la no menos discreta conclusión laudatoria, de donde parece deducirse que un hijo de la autora redactó la parte militar de la novela:

Quanto sol lunam superat nebrissaque (Lebrija) doctos:
Tanto ista hispanos femina docta viros,
Rumpe moras emax, felix si ceperis istum (librum)
Mox doctus, sapiens, belliger arma scies.
Femina composuit: generosos atque labores
Filius altisonans scripsit et arma libro.
Si librum cernis narrantem proelia chartis
Excusus iam stat: emere quisque potest.
Perlege ne timeas certaminis alta duella,
Palmarum flores recipe, amice, manu.
Cum Privilegio.

Es cosa sabida que la primera continuación de esta novela, el *Primaleón,* es de la misma mano, como se deduce de la dedicatoria de ésta última, cuyo poético epílogo menciona como autora á una *dama de Burgos* («por mano de dueña... es de Augustobrica aqueste labor»). El corrector de la edición de Venecia de 1534 del *Primaleón*, Francisco Delicado, dice de esta dama (Introduc. del libro III, folio 177): «Y es opinión de personas que fué mujer la que lo compuso, fija de un carpintero...»

espíritu del tiempo en especial, y que esta dirección logró el predominio, aunque no sin admitir en sí no pocos elementos épicos; que, finalmente, lo épico mismo se resuelve en sus dos factores, la reproducción objetiva de una base histórica viva y la concepción ideal de lo contemplado como una unidad, y que cada uno de ellos se separa y toma forma privativa: el uno en simple *crónica*, recolección, falta de todo principio, de lo sucedido, sin unidad más alta que la de la sucesión y coexistencia en el el tiempo, el otro en la *simple* novela, exposición de un puro mundo ideal sin fundamento alguno externo y real, inconexión de materia que, como es natural, se acomodaba mejor á la forma suelta y delicada de la *prosa*. Por otra parte, muéstranse ya cada vez más claramente las huellas de una nueva dirección, la lírica, que en la época siguiente llegó á ser la dominante.

SEGUNDA ÉPOCA

DESDE LOS DÍAS DEL REY JUAN II DE CASTILLA HASTA LA CONCLUSIÓN DEL SIGLO VX (1).

Lírica cortesana.—Poesías eruditas.

Sabido es que la poesía de los trovadores aparece como la primera lírica artísticamente cultivada del Sudoeste de Europa, y que ya desde muy pronto toma el carácter de una poesía de conversación cortesana. Partiendo de las comarcas en que se hablaba el lenguaje lemosín, extendióse hacia la Península ibérica ya desde el siglo XII, por un lado, á las porciones de ésta que

(1) Si me atrevo á publicar la conclusión de este ensayo, conclusión de que era deudor desde hace tanto tiempo (1832), y ahora, después que han aparecido las obras de Clarus y Ticknor no la creo totalmente superflua, lo creo así sobre todo por tener ocasión de rectificar á aquellos autores, puesto que después de la aparición de tales obras se han dado á conocer dos fuentes capitales para la historia de esta época, el *Cancionero de Baena,* con una excelente introducción (De la poesía castellana en los siglos XIV y XV) del docto marqués de Pidal (Madrid, 1851-4) y las obras de D. Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales, é ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios, por D. José Amador de los Ríos (Madrid, 1852-4). Me he de limitar, por lo tanto, á tratar tan sólo con más prolijidad las partes que no hayan sido suficientemente estimadas ó tomadas en consideración por mis predecesores, y he de pasar por alto ó tocar nada más que á la ligera las que ellos han tratado suficientemente acerca de ésta, por lo demás muy conocida, época. Este ensayo no quiere ser más que una contribución á la historia de la literatura castellana en la Edad Media, estando muy lejos de pretender el nombre de historia pragmática de la misma.

pertenecían á aquella familia linguística (Cataluña, Valencia, y en parte Aragón); y por otro lado, se hizo dominante en Portugal con la dinastía borgoñona, acomodando á sus fines y formas el dialecto gallego ó portugués antiguo. Pero no sólo las cortes de los condes de Provenza y Cataluña y del rey de Aragón eran los focos de la poesía trovadoresca, sino que hasta Fernando el Santo, III de Castilla, pasó por conocedor de ella (1), y su hijo Alfonso X era, como ya se ha hecho observar, gran protector de los trovadores (2), y sabía versificar conforme al arte de éstos («metrificaba altamente»). Pero lo que compuso en este estilo, elevado y conforme al arte cortesano (las cantigas ó cantares), no está escrito en castellano, sino en dialecto gallego; prueba de que entonces no eran propios para este «más elevado» estilo el dialecto y las formas poéticas castellanas, y que, por lo tanto, si querían ejercitarse en él los castellanos, se veían obligados á servirse del dialecto y las formas *gallegas*, que habían sido hechos más aptos al efecto por la influencia inmediata de los provenzales, formas y dialecto gallegos que tenían más cerca y eran más análogos á los suyos que los de la comarca lemosina. Durante mucho tiempo siguieron en Castilla con tales ensayos aislados en este dialecto, pues no podían formarse en ella ni un foco cortesano ni un círculo más fino de sociedad que hubieran mantenido un trato y comercio de gentes más espiritual, y hubieran hecho una necesidad del juego convencional con los productos del ingenio y de la fantasía; á causa de las frecuentes minoridades y regencias, las largas tutorías y la división en partidos enemigos y la ferocidad de costumbres que de esto provenían; en una palabra, faltaban las premisas y condiciones para el desarrollo y formación de una poesía artística cortesana.

(1) De él dice su hijo Alfonso X: «Pagábase de *omes de corte* que sabían *bien de trovar* é cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos. Ca de esto se holgaba él mucho, et entendía quien lo facía bien et quien non.» (Memorias de San Fernando. Madrid, 1800, fol., pág. 220 del *Septenario.)*

(2) Comp. Pidal en la introducción al *Cancionero de Baena*, pág. 42.

En seguida que tomó más firme arraigo la dinastía procedente de Enrique de Trastamara, después que Juan I, no sólo sujetó á los partidos, sino que fortificó el poder real, y en unión con sus Cortes reguló mediante leyes las costumbres, presentáronse en la corte de éste y en la de su sucesor Enrique III los gérmenes de una sociedad más fina y el esfuerzo para darla expresión poética (1). Cuando subió después al trono un monarca que, como D. Juan II, tenía notable afición á la música y la poesía; cuando se desenvolvió un lujo cada vez mayor en la corte del rey y en los palacios y castillos de los grandes, y se procuraba sobresalir en festejos que se distinguieran, no sólo por el brillo y la riqueza, sino también por las ingeniosas invenciones y juegos caballerescos (invenciones, entremeses, empresas, etc.); cuando precisamente la caballería había ido aun aquí tomando una forma, más bien que feudal, aristocrática cortesana y galante, y procuraba señalarse por el boato exterior y el fantástico rendimiento á las mujeres (recuérdese aunque no sea más que el Paso honroso de Suero de Quiñones) (2), entonces se desarrollaron y dieron en Castilla los elementos y condiciones de una sociedad cortesana hasta tal grado, que se hizo una necesidad el hallarles expresión espiritual, y los *inventores* de ésta, los *trovadores*, llegaron á ser los imprescin-

(1) El marqués de Santillana, en su famosa carta, dice así: «Despues destos (los poetas castellanos de la primera mitad del siglo XIV), en tiempo del rey D. Joan (I) fué el Arçediano de Toro... E fué tambien Garçía Fernández de Gerena. Desde el tiempo del rey D. Enrique (III), de gloriosa memoria, padre del rey nuestro señor (de Juan II), é fasta estos nuestros tiempos, se començó á elevar más esta sçiençia é con mayor *elegançia;* é ha avido omes *muy dotos en esta arte,* etc.»

(2) Comp., v. gr., Lafuente: *Historia general de España,* tomo IX, página 55 y siguientes.—Del famoso Suero de Quiñones, este modelo real de Don Quijote, comunica Pidal (l. c., pág. XLIV) una poesía sacado de un Cancionero manuscrito y dirigida á la dama de su corazón, verdadero modelo de aquella convencional locura de amor.—Véase en ese mismo lugar lo que se dice de los hechos y poesías de los caballeros no menos aventureros y galantes D. Juan de Merlo, Lope Destúñiga, Alonso Deza, Juan Pimentel y Gonzalo de Cuadros.

dibles compañeros de esta sociedad y de sus fiestas. Resultó de esto el que, no sólo fuesen favorecidos los trovadores por los reyes y los grandes, hasta tal punto, que era de buen tono mantener algunos de ellos como servidores de corte (1), sino que los mismos grandes, con el rey y D. Álvaro de Luna á su cabeza, no se desdeñaban de ensayarse en el «arte de trobar» y entrar en liza poética con sus poetas cortesanos. Una poesía llamada á la vida bajo tales auspicios y condiciones, debía formarse, como es natural, sobre el modelo del arte cortesano, de la poesía de los trovadores, y procurar atenerse lo más posible á las formas de ésta. Esta última circunstancia contribuyó á que muchos *trovadores* castellanos se sirvieran de las formas y del dialecto gallego, tanto más cuanto que la poesía artística gallega se había colocado ya desde Alfonso III, y aún más desde el rey Dom Diniz, á la cabeza, adquiriendo gran facilidad y elegancia de expresión y determinación de formas (2).

Sobre todo cuando los poetas castellanos quisieron adoptar los versos de diez sílabas con acentuación yámbica, que del provenzal habían pasado al gallego, metro que, como es sabido, era el predominante en todo el dominio de la lengua lemo-

(1) Así es que, fuera del Rey y del Condestable, tenían un considerable número de trovadores entre su séquito y servidumbre D. Enrique de Aragón, Fernán Pérez de Guzmán, D. Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo; el cardenal de San Pedro, D. Alonso Enríquez y otros.—Comp. Amador de los Ríos: *Vida del marqués de Santillana*, que precede á las obras de éste, página VIII.—Pidal, en su introducción al *Cancionero de Baena*, páginas XXVIII-XXX.—El marqués de Santillana, que contaba también entre los de su servicio á un compañero de arte, á Diego de Burgos, dice de su hermano el poderoso duque de Castro: «Al muy magnífico duque D. Fadrique, mi señor é mi hermano, plogo mucho esta sçiençia, el fiço assaz gentiles cançiones é decires: é tenía en su casa grandes trovadores, espeçialmente á Fernand Rodríguez Portocarrero, é Johan de Gayoso é Alfonso Gayoso de Moranna.» En una palabra, el ser poetas ó conocedores y protectores del arte poético, pasaba entonces por imprescindible cualidad de un caballero cortesanamente educado.

(2) Véase acerca del desarrollo de la poesía artística galaico-portuguesa y su relación con la castellana, mi ensayo acerca de la obra de Bellermann: *Die alten Liederbücher der Portugiesen*.

sina, cuando quisieron esto, se vieron casi forzados á servirse del dialecto gallego, puesto que resistían por completo á esta reforma las redondillas nacionales con cadencias trocaicas que arraigaban en el genio del dialecto castellano, que no consiguió hasta más tarde introducir en su seno, por mediación de la poesía italiana, aquella especie de decasílabos y endecasílabos lemosines. Así es como se explica por una parte el que todavía entonces durara el empleo de las formas y el dialecto gallego en la poesía cortesana de Castilla, y aparecerá suficientemente aclarado el fenémeno de que se hallen muchos *castellanos* entre los poetas cortesanos portugueses de la corte del rey Diniz que cantaron en dialecto gallego, y el de que se sirviera de éste y de sus formas un número no despreciable y precisamente de *los más antiguos* poetas del *Cancionero de Baena;* pero, por otra parte, no se puede ignorar ó colocar muy baja, como, por ejemplo, ha hecho el mismo Ticknor, la influencia de la poesía erudita galaico-portuguesa sobre la castellana (1) ni presentar á esta última como una discípula ó imitadora de la lemosina.

En general, la poesía de los trovadores, aun desde este lado de parte del dominio lingüístico lemosín, obró considerablemente sobre la poesía erudita castellana; pero esta acción se produjo *tardíamente*, fué considerable cuando ya se había ajado hacía largo tiempo la poesía trovadoresca propiamente tal, en aquél tiempo en que fué trasplantada su flor tardía, la poesía

(1) Pidal (l. c., páginas IX-LXIV) pone de relieve la influencia de la poesía galaico-portuguesa sobre la castellana; pero cree que deben considerarse ambas literaturas, por lo menos en esta época, no como separadas, sino como una sola íntimamente ligada, que se expresó en dos dialectos poco distintos, y participó en uno y otro de la misma suerte. Con este punto de vista, inspirado por un patriotismo peninsular, es á la literatura castellana á la que se le hace mayor perjuicio á la vez que se desconoce su *diferencia principal* de la portuguesa, diferencia que es tan decisiva para el desarrollo de ambas; pues la primera ha salido de la poesía popular y ha tenido por ello una firme base popular que ha permanecido á través de todas las influencias y todos los cambios, mientras que la última se desenvolvió artísticamente bajo la influencia de modelos extraños y entró en la vida como poesía erudita.

trovadoresca de los maestros cantores que estaban como agremiados desde Tolosa á Cataluña, Valencia y Aragón (1). Esta acción data, en cuanto se puede demostrar históricamente, de la sucesión de la dinastía castellana en el reino de Aragón, cuando fué elegido para rey por los Estados unidos de Cataluña, Valencia y Aragón, D. Fernando (el de Antequera), como tío de D. Juan II, y le acompañaron un gran número de poetas cortesanos de Castilla. Entre éstos se hallaba el gran maestre de Calatrava D. Enrique de Aragón, conde de Cangas de Tineo y señor de Iniesta, á quien se llama de ordinario, aunque equivocadamente, marqués de Villena, y el tan renombrado trovador Alfonso Alvarez de Villasandino. El primero es el que restableció en 1412 en Barcelona el *Consell del gay saber*, Consejo de la alegre sabiduría, procuró introducirlo en Castilla al regresar á ésta, é implantar en ella las *Leys d'amors*, y hasta compuso un «Arte de trovar», siguiendo en él los preceptos del *gay saber* (2), arte que comunicó á su discípulo el renombrado marqués de Santillana. Pero Villasandino, educado ya como trovador en el dialecto gallego, era ahora uno de los que daban tono á la sociedad poética en la corte de D. Juan II, y poetizaba también en dialecto castellano, según el modelo de la poesía

---

(1) Comp. acerca de esto, fuera de las antiguas y conocidas obras, F.-R. Cambouliu: *Essai sur l'histoire de la littérature catalane*, 2.ª ed., París, 1858, 8, sobre todo en las páginas 47-57; y Eugène Baret: *Espagne et Provence. Etudes sur la litt. du midi de l'Europe*. París, 1857, 8, páginas 103-200 *(a)*.

(2) Se usa á menudo esta denominación de *gay saber* hasta para la más antigua poesía caballeresca de los trovadores, que de hecho era más bien un verdadero «arte de trobar», mientras la posterior poesía de gremio decayó hasta una «ciencia de simples exterioridades», vacía de toda invención y un artificio técnico-formalista. Doy como apéndice á esta parte de la historia de la poesía castellana mi ensayo acerca de las *Leis d'Amors* contenidas en los *Monuments de la litt. romane*, tome I, editados por Gatien Arnoult.

(a) Mejores datos y consideraciones que en estas obras ya incompletas y anticuadas, pueden hallarse en los excelentes libros del Dr. Milá y Fontanals (*De los Trovadores en España; Ressenya dels antichs poetas catalans*, etc.).—(M. M. y P.)

de los trovadores de gremio (1). Pues por una parte estaba ya en aquel tiempo la lengua castellana suficientemente preparada y apta para recibir el empleo de las formas de la lírica erudita gracias á los citados ensayos de D. Juan Manuel, Juan Ruiz (ya hemos hecho notar más arriba que no es inverosímil que Juan Ruiz tuviera conocimiento de las reglas de la *Gaya ciencia)*, Ayala, etc.; y por otra parte la poesía cortesana gallega habíase ido acercando cada vez más á las formas nacionales, y llegó á cultivar el metro popular de la redondilla para las coplas de arte común ó real y de arte mayor construidas más artísticamente, género de verso que habían introducido sobre todo los trovadores castellanos que versificaban á la gallega, como ya Alfonso X había empleado en sus *Cantigas gallegas*, junto á los metros provenzales las redondillas indígenas (2).

---

(1) Estos poemas están coleccionados á la cabeza del *Cancionero de Baena*, y se le cita al autor en el sobrescrito como «muy singular componedor en esta muy graciosa arte de la poetría ó *gaya ciencia*», y como «esmalte é lus é espejo é corona é monarca de todos los poetas é trovadores que fasta oy fueron en toda España». Buena parte de estas exageradas alabanzas deben ir á la cuenta de que era el poeta favorito del condestable D. Alvaro de Luna. También el marqués de Santillana dice de él: «grand decidor; del qual se podría decir aquello que en loor de Ovidio un grand estoriador describe; conviene á saber, que todos sus motes é palabras eran metro.»

(2) Comp. Bellermann: *Die alter Liederbücher der Portugiesen*, pág. 16. Pero cuando el marqués de Santillana en el tan citado pasaje de su clásica carta dice que él cree *(creo)* que el *arte mayor* y el *arte común* fueron inventados *(fallaron)* en los reinos de Galicia y Portugal, tiene acaso perfecta razón en lo que se refiere al cultivo en *estrofas* de las redondillas, y hasta á los *versos de arte mayor* (por la duplicación de *versos de redondilla menor)*, pero que las redondillas, los *versos de romance*, el ritmo fundamental del dialecto castellano, sean la medida indígena más antigua y popular, es cosa de que apenas habrá quien dude y que he probado por extenso en mi ensayo acerca de la poesía de los romances. De la medida propiamente provenzal, el decasílabo, sólo conozco un ejemplo en el *Cancionero de Baena*, en un poema de Pero González de Mendoza (abuelo del marqués de Santillana), que murió en 1385 en la batalla de Aljubarrota, y está en dialecto gallego (l. c., pág. 257: *Por Deus, señora, non me matedes)*. Que, por el contrario, el «arte común» se fiara bajo el influjo de la «gaya cien-

Por esto se habían tomado en la poesía cortesana de Castilla elementos nacionales que le dieron, á pesar del influjo extraño, un colorido propio, y fundamentaron su desarrollo que fué siendo en adelante cada vez más autónomo y popular. Importa tanto más tener en cuenta y poner de relieve estos elementos nacionales, este colorido peculiar que ya desde su origen y formación tenía la lírica castellana, cuanto que por esta última se introdujo la separación más precisa entre la poesía erudita y la popular; los poetas cortesanos y eruditos se educaban en elevarse cuanto más pudieran, por el ya abierto camino de la imitación é introducción de modelos extranjeros, sobre sus predecesores y sobre el «antiguo rimar», y afectaban menospreciar y tener en poco á los poetas populares «de que las gentes de baxa é servil condiçion se alegran». Me parece, por el contrario, que van demasiado lejos los que, como Pidal, por ejemplo (l. c., páginas XLVIII-LVI), que no distingue con bastante precisión la más antigua poesía caballeresca de los trovadores de la más moderna de los que se agremiaron, limitan la influencia directa de la poesía artística lemosina sobre la castellana simplemente á exterioridades, combinaciones métricas artificiosas, entrelazamientos de rima muy complicados, etc., en una palabra, á una influencia meramente formal. De aquel libre espíritu, de aquel caballerismo ideal, de aquellas osadas declaraciones de amor, de aquellas agudas denuncias de costumbres groseras, de aquellas opiniones casi heréticas de

---

cia» á todos los artificios de rima de ésta, es cosa que se ve por muchos ejemplos, entre los cuales es singularmente característica la siguiente estrofa en la «Requesta de Alfonso Alvarez (de Villasandino) contra Ferrant Manuel (de Lando)», pág. 261:

«E pues vos tenedes por tan sabidor
Que en tan breve tiempo tan alto sobistes,
So maravillado commo preposystes
Syn lay e syn deslay, syn cor, sin discor,
Syn doble mansobre sensillo ó menor,
Syn encadenado dexar ó prender,
Que *arte comun* devedes creer
Que non tiene en sy saber nyn valor.»

los más antiguos trovadores, apenas se halla en toda la poesía cortesana de Castilla rastro alguno, y tanto menos cuanto más se emparentaba con la poesía trovadoresca lemosina *directa* y *más reciente*, mediante imitaciones gallegas de la legítima poesía de los trovadores. Pero es completamente homogénea con esta *más reciente* (excepto la ya dicha conservación de la medida fundamental nacional y de las combinaciones métricas condicionadas por ella, y excepto el constante rehusar el ritmo yámbico y los decasílabos dominantes en el lemosín), no sólo en el cultivo de determinados géneros poéticos y en la elección de asuntos tratados con predilección, sino también en el modo de concebir y exponer lo concebido, y en el tono y estructura convencionales. Para corroborar esto se hace precisa la comparación de las *Joyas del gay saber* y de los poemas contenidos en los *Cançoners* catalanes (1), con las del *Cancionero de Baena*, y más todavía con las de los *Cancioneros generales* posteriores. Aun cuando no se deban referir más que á las formas, las pruebas exteriores, los testimonios históricos, la expresa confesión de los trovadores mismos de que eran discípulos del «Gay saber», etc., el hecho de que ya en el *Cancionero de Castillo*, se nos presentan poetas *valencianos* en tanto número que forman una escuela propia, habla en favor de que pudo hallar lugar una homogeneidad espiritual de la poesía castellana con la de los últimos trovadores (2).

Esta acción mutua entre los poetas de la corte castellana y los de la aragonesa fué, como es natural, cada vez más frecuente y significativa, á medida que ambos reinos se fueron ligando más entre sí por la común dinastía castellana, hasta

(1) V. Gatien-Arnoult: *Monumens de la litt. romane, seconde publication.* Toulouse, 1849, 8, *Las Joyas del gay saber*; y Ochoa: *Catálogo razonado de los manuscritos esp. existentes en la Biblioteca Real de Paris*. París, 1844, 4, pág. 286, núm. 7099: *Cançoner d'amor*.—Comp. Cambouliu, l. c., páginas 50-55; y adiciones á la traducción española de Ticknor, parte II, páginas 700-702, acerca del *Cançoner* catalán manuscrito de Zaragoza.

(2) Aun los primeros de entre los poetas cortesanos castellanos hablan

que bajo los Reyes Católicos, habiéndose trasladado á Castilla la corte común, el dialecto de esta región alcanzó el predominio, y entonces la literatura castellana se desenvolvió más libre y popular como literatura propiamente española, cuyos precursores se muestran ya en los «cancioneros generales» más recientes (1).

Precisamente por este enlace con los aragoneses sobre todo, cumplido exterior é interiormente, fué por lo que en la lírica castellana se añadió á los elementos citados otro que influyó en ella esencialmente, es á saber, el conocimiento con la literatura *italiana*. Por el trato con los italianos, sobre todo los genoveses, y después por el hecho de haber entrado Sicilia como herencia en la casa real aragonesa, adquirieron los españoles conocimiento más estrecho de la entonces floreciente poesía italiana, sobre todo de Dante y Petrarca; el primero de los cuales muy en especial se acomodaba á la perfección al gusto por moralizar y á la afición á la alegoría que se iba extendiendo también por España, de tal modo, que fué traducido ya á prin-

---

con verdadero entusiasmo de la «gaya ciencia», así Francisco Imperial *Canc. de Baena*, pág. 232):

«¡O tu poetria e gaya çiençia!
¡O desir rrymico engenioso!
¡O tu rectorica e pulcra loquençia
E ssuavidat en gesto graçioso!»

y Fernán Pérez de Guzmán (ibid, pág. 615):

»La gaya çiençia que asy commo rrosa
Nasció en el vergel de la poetría.»

(1) Así es como los ingenios que formaban la corte poética de **Alfonso V de Aragón** (I de Nápoles), y que le acompañaron en su cruzada á **Italia**, se servían casi todos ellos del dialecto *castellano*, según aparece de las noticias que hemos visto acerca del llamado *Cancionero de Stúñiga*, que era el normal cortesano de este círculo. (v. *Ticknor*, II, pág. 513 y siguientes.) Acerca de la supremacía que adquirió el dialecto castellano (v. *Ticknor*, I, páginas 273 y siguientes), habían preparado este cambio mediante la aplicación de la versificación y la rima de las redondillas castellanas Miguel Pérez, Juan de Verdancha y Mosen Crespí de Valdaura.

cipios del siglo xv al catalán (por Andrés Febrer), y al castellano (en prosa, por el marqués de Villena), y halló no pocos admiradores é imitadores, los llamados *dantistas*. Quien más contribuyó á introducir la *Alegoría Dantesca* fué Micer Francisco Imperial (1), de quien se halla en el *Cancionero de Baena*, no sólo muchas visiones y poemas alegóricos en este gusto y en que cita nominalmente al Dante como su guía y su modelo, sino también en este mismo poema, el primer intento que se hizo de cultivar los *Endecasílabos italianos* (2).

Por este elemento y el conocimiento que por el mismo tiempo y provocado por él se iba adquiriendo de la antigua literatura

(1) Micer Francisco Imperial procedía, es cierto, de una familia española, pero nació en Génova, viviendo á fines del siglo XIV y principios del XV. Tenemos un poema alegórico suyo sobre el nacimiento de D. Juan II de Castilla (1405.) Habitó en Sevilla. El marqués de Santillana habla de él con la mayor consideración: «al qual yo non llamaría decidor ó trovador, mas *poeta*; cómo sea cierto que si alguno en estas partes del Occaso mereció premio de aquella Triunphal é laurea guirlanda, loando á todos los otros, este fué». Amador de los Ríos (l. c., pág. CXVI) ha hecho muy verosímil la suposición de que este fué quien *primero* introdujo en la poesía erudita castellana el elemento italiano y la alegoría dantesca.

(2) Véase en el *Cancionero de Baena*, pág. 243, el «Desir de Miçer Françisco á las syete virtudes», visión en que el poeta se ve en un jardín mágico cuando deslumbrado por tanto encanto se le presenta de repente un hombre:

«Era en vista benigno é suave,
E en color era la su vestidura
Cenisa ó tierra que seca se cave;
Barva é cabello alvo syn mesura:
Traya un libro de poca escriptura
Escripto todo con oro muy fino,
E començava: *En medio del camino*,
E del laurel corona é çentura.»

Y al final:

«E fallé en mis manos á *Dante* abierto
En el capítulo que la Virgen salva.»

Dante es quien le mostró y explicó las siete virtudes capitales que aparecen como las siete estrellas, cuyos rayos significan las virtudes subordinadas que de ellas surgen. Se ve á la vez por esta prueba que ya en ella se anuncia un esfuerzo para imitar los endecasílabos *italianos*.

clásica, llegó á ser rasgo característico de la poesía artística castellana de entonces, junto al poetizar cortesano el *erudito*, y el lirismo de esa poesía se enlazó tan fuertemente con el doctrinarismo, que, como vemos por las palabras del marqués de Santillana, el poeta erudito, *poeta*, fué puesto por encima del trovador cortesano.

No es difícil deducir ya de este desenvolvimiento genético, de esta mostración de sus elementos, cómo se formó la poesía artística castellana de aquel tiempo y cuáles debían ser sus rasgos característicos propios y cuáles los que tuviera en común con otras manifestaciones análogas.

Ante todo debía de marcarse el esfuerzo hacia un desarrollo *artístico-formal*, si bien con tendencias á acomodar en lo posible las formas *nacionales* á las exigencias y principios de arte de los modelos extranjeros (1). Por esto vemos que al sostenerse los ritmos orgánico-populares forman artificio de estrofas y sistema de rima regulados y redondeados artísticamente y se hacen más aptos para la expresión lírica; pero junto á las coplas de escuela, construidas con arreglo á todas las normas de las *Leys d'amors*, junto á los artificios de rima que de estas provenían, quedan aún formas populares tan sencillas como la canción (antigua española), la serranilla y el villancico. Hasta para los poemas doctrinarios y alegóricos (decires) siguieron siendo predominantes las coplas nacionales de arte mayor.

La elección de asunto y de los géneros poéticos que éste pedía había de depender en parte de los modelos que se imita-

(1) De varios pasajes del *Cancionero de Baena* se saca cuánta importancia concedían los poetas mismos á estas habilidades técnico-formales. Juan Alfonso de Baena, y Villasandino sobre todo, no desperdician ocasión de hacer valer su propia habilidad en el arte y denunciar la falta de ella en los demás. Así se expresa el primero de estos en el prólogo á su colección, prólogo en que alaba la gaya ciencia como el arte más elevado, y en que la presenta como una singular gracia de Dios para los que participan de ella: «que byen é sabya é sotyl é derechamente la saben fazer é ordenar é componer é limar é escandir é medir por sus piés é pausas, é por sus consonantes é sylabas é açentos, etc...»

ban, y en parte de las relaciones, ocupaciones y fines sociales. Por esto hallamos en los géneros más líricos la canción religiosa, la de amor, de loa, la de queja y acusación, y la satírica; en los más doctrinales fuera de los generalmente moralizadores y admonitorios, el poema de discusión, el de sentencias, el alegórico y la visión. Pero todos estos poemas no son más que de ocasión en el más estricto sentido; en todos domina el subjetivismo, los poetas quieren mostrar tan sólo su arte y su ciencia y á sí mismos; la manera típica convencional ó escolástica de concebir y expresarse nivela las individualidades hasta la monotonía, y bajo la máscara normal de este idealismo forzado se oculta una efectividad, que la mayor parte de las veces está en la más abierta contradicción con ella, de tal modo que esta poesía nos da una imagen de la moda y del tiempo, pero no de la vida; no es imagen del estado y carácter real de aquella época.

La canción religiosa fué cantada aún con mayor sencillez y piedad ingenua, al estilo de las viejas canciones de la Iglesia, por los más antiguos poetas de la escuela gallega, como Pedro Vélez de Guevara, Villasandino, Manuel de Lando; pero los más recientes, los de la escuela valenciana, como Taller (Tallante) habían adoptado por completo el estilo más seco y más artificioso de la Gaya ciencia. Por lo demás, estas canciones religiosas van dirigidas en su mayor parte á María, cantares (*sirventas*) en honra de la Virgen, que era costumbre de los posteriores trovadores y de los *Puys de rhethorique* el cantar en alta voz.

La canción de amor, género que fué con mucho el predominante, tiene también en su mayor parte el carácter de la poesía cortesana convencional; era menos expresión de un sentimiento efectivo que de una galantería que se había puesto de moda, siendo imprescindible exigencia para un poeta cortesano el escoger una dama por objeto de su adoración y cantarla, como lo dice muy bien Alfonso de Baena en su Prólogo: «Omme... que aya cursado cortes de Reyes é con grandes señores... que

sea noble fidalgo é cortes é mesurado é gentil, é graçioso é polido é donoso é que tenga miel é açucar, é sal é ayre é donayre en su rrasonar, é otrosy que sea amador, é *que siempre sé preçie é se finja de ser enamorado;* porque es opynion de muchos sabyos, que todo omme que sea enamorado, conviene á saber que *ame á quien deve é como deve é donde deve*, afirman é disen quel tal de todas buenas dotrinas es dotado (1)». De aqui que no tenían dificultad alguna en tomar parte en tales juegos de amor eclesiásticos de tanto respeto como el doctor en teología Fr. Diego de Valencia, de aquí el que muchas de estas canciones como las de Villasandino, Alfonso de Baena, etc., fueran poemas dirigidos *á nombre* de sus señores y protectores á las damas de estos, y así es como vemos que contesta en *nombre* de la *manceba* del conde de Niebla, Isabel González, un frayle. A las veces, sin embargo, se ha expresado la verdadera pasión y en el estilo de los más antiguos trovadores como en las canciones de Pero González de Mendoza, Macías *El Enamorado*, el Arcediano de Toro y otros pertenecientes á la antigua escuela gallega.

Favorecidas por la naturaleza de las relaciones cortesanas en general y en especial por el modelo de los antiguos *sirventes* provenzales, debían desenvolverse en significativa plenitud la canción laudatoria, la de queja y la de improperio. Son numerosas las canciones en alabanza del rey D. Juan II, de su madre doña Catalina, de su tío D. Fernando el de Antequera, de su favorito D. Alvaro de Luna, etc. (2); la muerte de su padre

---

(1) Cuán poco escrúpulo tenía esta galantería para expresarse con una superabundancia chocante para nuestros sentimientos, lo prueban, por ejemplo, los siguientes versos del famoso Condestable D. Alvaro de Luna á su dama (tomados por Pidal, l. c., pág. LXV de un cancionero manuscrito):

«Si Dios nuestro Salvador
Hobiera tomar amiga,
Fuera mi competidor.»

(2) Tampoco faltan canciones laudatorias pagadas y de encargo, como las que anualmente componía Villasandino en alabanza de la ciudad de

Enrique III fué celebrada en elegías por muchos trovadores, y si bien las canciones de improperio son mucho más suaves que las antiguas provenzales, no faltan, sin embargo, ni están dirigidas tan sólo contra la corrupción general humana, como las de Gonzalo Martínez de Medina ó Pero González de Useda, sino también contra determinadas clases del Estado y de la Iglesia, y dirigidas con toda la agudeza de las sátiras políticas, como el «Decir que fué fecho sobre la justiçia é pleytos, etc.», de Juan Martínez de Burgos (en el *Cancionero de Baena*, número 340; en él anónimo, pero con firma en el que dejó manuscrito su hijo);—y muy singularmente el notable «Decir de Ruy Paes á la Rreyna doña Catalina (ibid., núm. 297), en que dice derechamente á la madre del rey, menor de edad, que no servían los hombres que dirigían con ella la regencia y que sería la consecuencia de esto la ruina del reino. Es cosa que debe presuponerse que no faltarían entre los palaciegos maledicencia ni envidias y rozamientos personales entre el *vatum irritabile genus*, y de aquí que no sea el menos surtido el género de las canciones injuriosas. Pero es también muy natural que se mostrara la grosería y aspereza de aquel tiempo en la más abierta contradicción con aquel idealismo convencional, precisamente en este género que hace blanco de su vengativa burla y su malicioso regocijo el descubrir defectos personales y fustigar la realidad baja, y que tan sólo con el progreso de la cultura evita el caer en el pasquín y en la obscenidad. No se contentaban los poetas con molestarse con sales áticas, sino que tomaban á bajos bufones y á cortesanas por blanco de sus burlas (1).

Sevilla, y por las cuales recibía una recompensa de «cien doblas», haciéndolas «cantar con juglares». Este es el único ejemplo que haya llegado á nosotros de que, á manera de los viejos trovadores, se emplearan juglares de profesión para la representación mientras que el *asonado*, esto es, puesto en música, que á menudo se añade á las canciones, no deja duda alguna de que se las cantaba efectivamente, y tal vez por el poeta mismo.

(1) Así Villasandino—naturaleza de las ordinarias y groseras á pesar de su fama como uno de los más grandes artistas—hizo poemas burlescos, no sólo á costa de trovadores que no estaban al tanto del arte de la escuela,

Entre los poemas del género más *doctrinal* tenía que responder al gusto de aquel tiempo más que ningún otro el poema de discusión, derivado ya de la poesía de los más antiguos trovadores, y debía gustar este género más que otros, puesto que á las necesidades de la conversación galante se había unido la inclinación á la dialéctica escolástica y á la discusión dogmática y sutil, y en general había llegado á predominar la facultad intelectual sobre la fuerza inventiva. De esto resulta que de las especies de poesías que más á menudo ocurren son las *Preguntas y respuestas*, *Procesos y respuestas*, imitación degenerada de los *Tensôs* y *Partimens* de los trovadores. Pero estas poesías de discusión, que eran uno de los principales encantos de esta sociedad, á menudo con el designio expreso de ser compuestos para distracción del rey ó de algún gran señor, rara vez tienen aquí más carácter que el de un juego meramente ingenioso y frívolo con cuestiones de casuística erótica; degeneran de ordinario ó en invectivas personales (otra forma de poesía injuriosa) en que los poetas, sin seguir adelante la cuestión misma, se insultan mutuamente y se dan en espectáculo como objeto de distracción, hasta que uno se salga de la rima dada, del pie forzado, y sólo por esto tenga que abandonar el campo como vencido; ó son pesadas disputas de doctores y lar-

---

y á costa de muchos de sus rivales, y hasta contra sus protectores caídos, como el condestable Ruy López d'Avalos y el cardenal de España D. Pedro de Frías, sino que no se avergüenza en hacer objeto de muchas de sus canciones burlescas (l. c., núm. 140-142) á un pobre viejo judío, á quien le llama «el más donoso loco que ovo en el mundo», y esto en un decir que con razón lleva escrito de cabecera, «á manera de difamación», y además los versos que hizo por encargo de un caballero contra una dama esquiva (l. c., número 104) desciende hasta la más brutal obscenidad. Pero tampoco el franciscano y doctor en teología Fr. Diego de Valencia creyó que desdecía de su dignidad el mostrar en un par de canciones burlescas muy frívolas una confianza con las diversas clases de cortesanas que no sentaba muy bien á un hombre de su sacerdocio (l. c., núm. 499 y 500): las divide en mundaria, focaria, andariega, comunal, costumera, y se presenta como irónico defensor de la cortesana Cortabota, que reconocía del *genus*, pero no de la *species* últimamente citada.

gas disertaciones pedantescas sobre las más sutiles cuestiones teológicas de ascética, dogmática y mística, que toman no pocas veces un giro escandaloso, como, por ejemplo, si Dios Padre no cometió pecado al engendrar á su hijo Jesús (l. c., núm. 485). Estos poemas tampoco estaban destinados al canto, sino á la *lectura* y la *recitación* (decires) (1).

El género de las *poesías sentenciosas*, que consisten en *proverbios*, ó que forman á éstos una glosa *(muy buenós proverbios como trebejos)*, está tratado casi solamente por Gomes Peres Patiño en el *Canc. de Baena* (v. números 351-353); pero el editor de éste saca de otros cancioneros manuscritos dos poesías de este género de Villasandino (l. c., páginas 642-644) que no dejan duda alguna de que era efectivamente un género singular, construido según reglas fijas.—Como ejemplo aislado y único hállase una poesía de enigma, de Frey Lope del Monte, en el *Cancionero de Baena* (núm. 345). Hállanse también ejemplos de

(1) Es notable en estas poesías de disputa la costumbre tomada de los provenzales, y cultivada pedantescamente, de nombrar *jueces* y citar sus *sentencias* (por ejemplo, l. c., números 111, 236, 259, 358, 363, 377, 380, 412, 421, poesías de disputa con la terminología del juego del ajedrez como *jaque!* núm. 388, *mate*, núm. 389.) A las veces y para algunos no se trataba de un simple juego, sino que proponían cuestiones por efectivo impulso científico, y hasta en interés del corazón y la conciencia, como, por ejemplo, el comendador Ferrant Sanchez Talavera sobre *la muy alta é trasçendente quistion de preçitos é predestinados*, como la llama Alfonso de Baena, y es la cuestión del libre albedrío y la predestinación. Necesitó para tranquilizarse las contestaciones nada menos que de siete trovadores, Pero López de Ayala, Fr. Diego de Valencia, Fr. Alonso de Medina, Micer Francisco Imperial, Maestro Mahomat-el-Xartosse (se llama *el moro... físico del almirante D. Diego Furtado de Mendoza)*, García Alvarez de Alarcón y Ferrant Manuel de Lando. Así es como se nos muestra ya en medio de los juegos poéticos, en la conversación cortesana, el espíritu de duda y de protesta, y se siente, aunque en ligera brisa, á los precursores de la tormenta del siglo siguiente.—Por lo tanto, no en vano le dice Fr. Diego al comendador sobrado curioso:

«Por tal fundamento en este me fundo
Que vos *alongués* de la theologia,
Ca es mas fonda que la poetria,
E caos es su nombre é lago profundo.»

las parodias de los enigmas, conocidas más tarde con el nombre de *Disparates trobados (coq-à-l'âne,* juegos en versos hechos adrede faltos de sentido) (números 99-106).

Hemos visto ya antes que se habían empleado la forma de la *Visión* (desde Gonzalo de Berceo) y la *Alegoría* (desde el arcipreste de Hita); pero ahora fueron selladas con más determinación y se extendieron más, siguiendo el modelo de Dante, y, sobre todo, por mediación de Francisco Imperial. Así es que hallamos en el *Cancionero de Baena*, además de las de Imperial, Visiones de Pero Vélez de Guevara (núm. 319), de Pero González de Useda (núm. 342) y de otros; la alegoría, por su parte, tomó también aquí la forma con que se extendió por toda la Edad Media, de disputa ó proceso entre personas alegóricas, forma que había revestido en tiempos anteriores la de lucha ó batalla, como ya lo hemos hallado en Juan Ruiz y en el poema más antiguo todavía de la *Disputa del alma y del cuerpo*. De esta clase se hallan en el *Cancionero de Baena*, por ejemplo, de Ruy Páez de Ribera, el proceso alegórico entre *Soberbia y Mesura* (núm 288) y entre *Dolençia é la Vejes é el Destierro é la Provesa* (núm. 290), en que resulta esta última (la pobreza) como vencedora, es decir, la más poderosa enemiga del hombre. Esta predilección por la alegoría, que se acrecentó aún más en la segunda mitad del siglo xv, dió ya ocasión á Fr. Diego de Valencia (l. c., núm. 227) para escribir los siguientes versos:

«En son de figura decir lo que es
Es una espeçie de fylosofía.
E d'esta manera fablaron las leyes (1)
E todos los poetas en su poetría;
En tal casso *cresçen* é *nasçen* oy día
Contiendas, rroydos, é daño muy farto,
Disiendo alguno: «Yo so el que departo»
E otro ninguno dezir non sabría.»

Hemos visto cómo la poesía artística castellana de este

(1) Probablemente quiere decir las *Leys d'amors*.

tiempo tenía que formarse en forma y materia de los indicados elementos, y apenas es necesario repetir respecto á sus creadores (trovadores), los poetas mismos, la observación de que debían de pertenecer, si no á los más altos círculos, á los que eran capaces de la vida de corte, por lo menos en tiempo de D. Juan II. Alfonso de Baena, en la advertencia que pone antes de su prólogo, dice que en su colección sólo ha admitido las obras de poetas educados cortesanamente y que conocían las reglas de la escuela de arte, de «frailes é religiosos, maestros en theología, é cavalleros, é otras muchas é diversas personas sotiles que fueron ó son muy grandes desidores é omes muy discretos é bien entendidos en la dicha graçiosa arte»; y en el ya citado pasaje de su prólogo menciona expresamente, entre las cualidades que exige en un trovador, que sea asiduo visitante de la corte del rey y de los grandes, y «noble fidalgo». Si parece que forman excepción él mismo y su hermano Francisco de Baena (los dos de origen judío), el citado médico moro Maestre Mahomat, y algunos otros pocos, es porque todos ellos fueron gentes de la servidumbre palaciega, que alcanzaron por su talento á tener entrada en la sociedad de la corte y ejercieron funciones de poetas cortesanos *establecidos* como tales, lo mismo que los de la nobleza baja (infanzones, escuderos) (1). No carece, sin embargo, de importancia para la historia del desenvolvimiento de la lírica artística castellana, el hacer constar que en *aquel* tiempo no halló acogida en el círculo de sus creadores *ningún* elemento *propiamente plebeyo*, que la sociedad de entonces de los tales creadores era *propiamente cortesana* exclusiva, y se separaba de la que no era como ella.

---

(1) En general se les admitía en los círculos más elevados á estos poetas cortesanos colocados en más baja esfera, para que contribuyeran á su entretenimiento. Componían por encargo y hasta en nombre de sus amos y protectores, y no tenían reparo alguno en reconocer esta dependencia, pero tampoco en sacar de ella todo el provecho posible. Muchas poesías de Villasandino, Alfonso de Baena y otros no son más que cartas petitorias rimadas, y el primero llega hasta confesar: «labro por pan é por vino».

De aquí que, según mi opinion, se deba establecer una diferencia, no tomada hasta hoy en la consideración debida, entre los cancioneros *propiamente cortesanos* y las colecciones que llevan también *este* nombre, pero son característicamente distintas de aquéllos (y que se llaman muy significativamente «generales»). Los *primeros*, á diferencia de las poesías de un solo individuo coleccionadas y que suelen llevar á las veces el nombre de *cancionero*, y de las colecciones ó misceláneas de poesías artísticas de diversos tiempos y lugares, que no están en relación ninguna entre si, contienen los productos de una *sociedad poética cerrada en una corte determinada*, que llevan un carácter común de conversación, se completan mutuamente, y es más aún, arrancadas de su ambiente, á menudo llegan á hacerse incomprensibles, y, por el contrario, tomadas en su totalidad, dan una imagen completa y bien redondeada, no sólo del arte poético, sino también de la vida y modo de ser sociales de ese círculo.

De esta clase de Cancioneros propiamente cortesanos es el llamado *Cancionero de Baena*, al que debía llamársele mejor: Çancionero de la sociedad poética en la corte del rey don Juan II de Castilla (1), porque contiene los productos de toda *esta* cerrada sociedad cortesana, y fué escrito, como lo dice expresamente su recolector (2), para *entretenimiento* del rey, de

(1) A las veces se le cita también bajo el título de *Cancionero de Villasandino*, porque las poesías de éste son las que ocupan en él el primer lugar. Lleva en sí hasta tal punto el carácter de un cancionero propiamente cortesano, que ha hecho que Pidal diga muy bien de él (l. c., página LXXIX), oponiéndole á la colección de Castillo que el tan conocido *Cancionero general*, que «tiene un cierto carácter de *actualidad* y de *localidad*, de que carece completamente el de Castillo».

(2) «...el qual dicho libro ...fiso é ordenó é compuso é acopiló el judino *(a)* Johan Alfon de Baena, escrivano é servidor del muy alto é muy noble Rey de Castilla Don Johan nostro señor, con muy grandes afanes é trabajos, é con mucha diligençia é afection é grand deseo de *agradar é complaser é alegrar é servir* á la su grand Realeza é muy alta Señoría... é anaí

(a) Debe leerse *indino* y no *judino*.—(M. M. y P.)

su familia y de su corte. Este Cancionero toma su nombre de su colector Alfonso de Baena (1).

Contiene también, es cierto, canciones de más antiguos trovadores, de los del tiempo de Enrique II, Juan I y Enrique III, pero en parte vivían todavía en tiempo de Juan II (como, v. gr., Villasandino, que fué armado caballero por Juan I), y en parte sobrevivían sus obras en boca del círculo cortesano y pertenecían, por lo tanto, á su entretenimiento. Entre estos más antiguos poetas hay que contar además del tantas veces mencionado Villasandino, á Pero Ferrus, el más antiguo de todos (escribía ya en tiempo de Enrique II y acaso también bajo D. Pedro *el Cruel*, y de él tenemos en el *Cancionero* una elegía, núm. 124, á la muerte de Enrique II que falleció en 1379); Pero González de Mendoza, abuelo del marqués de Santillana (héroe celebrado, el abuelo, en romances y en el drama de Lope de Vega *El caballo vos han muerto*, por haber con grande magnamidad salvado la vida del rey D. Juan I en la batalla de Aljubarrota, 1385, cediéndole su caballo y pagando su generosidad

---

mesmo se agraderá la Realeza é grand Señoría de la... Reyna de Castilla Doña María.·. é dueñas é donsellas de su casa, etc.»

(1) Juan Alfonso de Baena no era secretario, sino contador en la corte del rey Juan II de Castilla, como se saca del siguiente pasaje de una *Respuesta* que dirigió á Ferrant Manuel de Lando (núm. 374), y en que dice de sí mismo:

«Con escryvanías é tinta bien pryeta
Sumando las rrentas del año presente.»

Es verosímil que hubiera nacido como judío en Baena, en el reino de Córdoba; pero lo indudable es que fué bautizado, como se deduce de otra *Respuesta* que el mismo poeta le dirigió á él (núm. 370), y en que dice:

«Al noble esmerado, ardit é constaute
Bañado de agua del *santo bautismo*.»

Concluyó la colección poco antes de la muerte del rey D. Juan II, en 1454, puesto que incluyó en ella una poesía acerca de la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, mayordomo del Rey (núm. 530) fallecido en 1453; y la empezó antes de 1445, puesto que en este murió la reina Doña María, primera mujer de D. Juan II, de la que hace mención en la dedicatoria, como se ha dicho más arriba. Su hermano Francisco era secretario (escribano) del Adelantado Diego de Ribera.

con la vida); Pero Veléz de Guevara, tío del marqués; muerto hacia 1420, y á quien no se debe confundir con el Carlos de Guevara del *Cancionero general* (véase Amador de los Ríos, *Obras del marqués de Santillana*, páginas 641 643); el famoso cronista Pero López de Ayala; el no menos famoso «enamorado» Macías; el Arcipreste de Toro (floreció hacia 1379 á 1390, véase Amador de los Ríos, l. c., páginas 640-641) y Garci Ferrandez de Ierena (1).

---

(1) Como la vida de este trovador se nos presenta como muy aventurera y característica, á juzgar por las esparcidas noticias que sobre ella nos dan sus poesías inclusas en el *Cancionero de Baena*, única fuente de que disponemos á este respecto, voy á narrarla aquí. Ya de las palabras que preceden á sus poesías: «Aqui comiençan las cantigas y desires que fiso é ordenó en su tiempo Garci Ferrandez de Yerena, etc.», se puede deducir que ya no vivía en tiempo de Alfonso de Baena. Sácase también de la primera poesía, núm. 555, que tenía motivo para deplorar el favor que gozaba de parte del rey, puesto que lo debía, más que á otra cosa, á los encantos de su mujer. Este rey debió de haber sido D. Juan I de Castilla, puesto que la siguiente poesía está hecha después de la batalla de Aljubarrota, hallando el poeta en el infeliz resultado que ésta tuvo para el rey nuevo motivo para lamentarse de su matrimonio, puesto que la mujer con quien se había casado, en la esperanza de que le trajera una rica dote de parte del rey, era una mora bautizada; «una juglara que avia sido mora, pensando que ella tenía mucho tesoro... pediola por mujer al rey é diógela.» Pero no habiendo podido dar con la indemnización de tan deshonroso enlace, los esperados tesoros, hace que el ruiseñor, á qüien dirige sus quejas, conteste (núm. 558):

«Mas me valdría morrer
Que vivir *mal deshonrado*.»

Para ocultar su vergüenza, abandonó la corte y se refugió «en una hermita cabe Yerena», lugar á cuatro leguas de Sevilla. Allí hizo penitencia é invocó con lamentos de arrepentimiento la ayuda de Dios y de la Virgen (núm. 559-564.) Finalmente se decidió á ayudarse por sí mismo; proyectó ir en peregrinación á Jerusalén, se embarcó con su mujer para Málaga (núm. 564) y se fué «con su mujer é con sus fijos» á Granada y «se tornó moro é rrenegó la fe de Jesu Christo, é dix mucho mal della». Cambió de fe, es cierto, y persistió en el cambio, pero no cambió su falta de sentido de la honra, puesto que hizo su concubina á una hermana de su mujer y

Todos estos trovadores más antiguos componían parte de sus poesías exclusivamente en dialecto *gallego*, y parte en éste junto con el castellano. Se quejaban ya de la decadencia de los cantos de amor caballerescos (1).

---

halló en esto un consuelo para su infortunio, que le inspiró una canción (núm. 565) que acaba así:

«Los enamorados
Non me querrán ver
Por el mi pecado:
Pues, amor, de grado
Dame alegrya.»

Esta abyección le echa en cara (núm. 107) con su manera ruda y no tampoco de sentido muy ideal Villasandino. Después de trece años de andar errante sin objeto alguno, volvió al cabo pobre y cargado con muchos hijos á Castilla, y por lo tanto á su antigua fe, y es lo más verosímil que concluyera su vida en la miseria. El marqués de Santillana le nombra también entre los poetas que vivían ya antes del tiempo de Enrique III. Sus poesías denotan que, á pesar de ese bajo sentido, no carecía de dotes nada comunes; llevan el sello de lo vivido, de una naturaleza apasionada é impresionable que se sentía impulsada á expresarse de un modo poético y que era perfectamente dueña de la expresión.

(1) Así Villasandino dice (núm 147):

«Ca en otro tempo os *antecesores*
Pagavansse muyto dos que ben amavan,
E los mas gentios que se deleytavan,
Fazendo cantares a seus señores.»

Es de notar aquí que en las antiguas canciones gallegas se llama á las damas ó señoras *señor* y *señores* (*a*).

Ferránt Sánchez Calavera dice de su tiempo (núm. 535) que:

«No es tiempo de trovadores.»

Cuánto tiempo se conservó, sin embargo, el canto amatorio caballeresco *gallego* lo vemos en una canción del marqués de Santillana (Obras, pág. 443) que está compuesta en dialecto *gallego*.

(*a*) No sólo en gallego conservaron para los dos géneros la misma determinación los adjetivos derivados de temas latinos en-or (nom-or, gen-oris) sino que en el «Poema del Cid» hallamos *espada taiador*, *cinchas duradores*, *espadas taiadores* (versos 780, 2728, 2726, 3555 de la edición de Vollmoker) y en Berceo *fija sabidor*, etc. (Véase Vida de Santo Domingo 683, Milagros, 449, 521, Vida de Santa Oria, 73) en el Poema de Alejandro (versos 359, 1338) etc. Formas como *señora* de *señora* son de origen analógico. formadas en el romance.—(N. del T.)

Los más jovenes, pertenecientes en rigor al tiempo y á la corte de D. Juan II, se dividen en dos grupos capitales. El primero comprende á aquellos afiliados á la escuela *sevillana* que se refería muy proximamente á la antigua gallega, y entre estos todos los poetas del Sudoeste de España, como Ferrant Manuel de Lando, Fr. Pedro de Colunga, monje dominicano, los hermanos Juan Alfonso y Francisco de Baena, Fr. Lope del Monte, franciscano, los hermanos Diego y Gonzalo Martínez de Medina, el primero así como Alfonso Vidal Jurado de Sevilla, Fr. Alfonso de la Monja, inquisidor y religioso dominicano, y Ruy Paez de Ribera («ome muy sabio» de quien se halla una poesía medio en latín medio en castellano, núm. 294). Se puede contar también entre los sevillanos á Micer Francisco Imperial, que, aunque genovés de nacimiento, se estableció en Sevilla á principios del siglo xv.

El segundo grupo capital lo forma la escuela *valenciana*, sobre cuyo desarrollo ejerció acción próxima la poesía trovadoresca lemosina y la posterior de los trovadores de gremio, llegando á ser dominante sobre el círculo todo de estos más recientes trovadores por mediación de la gaya ciencia y el poetizar erudito. A esta escuela pertenecen valencianos, aragoneses, leoneses y castellanos. Uno de sus cabezas es el leonés Fr. Diego de Valencia (de Valencia de Don Juan, en León) franciscano, «maestro en teología, grant letrado, físico, astrólogo é mecánico». Son, además, dignos de mención en este grupo: Pero González de Useda, hijo del caballero Gonzalo Sánchez de Useda, de Córdoba, hombre «muy sabio é entendido en todas sçiençias, espeçialmente en el artefiçio é libros de maestro Rremon» es decir, en la dialéctica de Raimundo Lulio (no vivía ya en tiempo de Alfonso de Baena, puesto que dice de sus poesías «que en su tiempo fizo»); Gómez Pérez Patiño, servidor del obispo de Burgos, buen gramático, lógico, filósofo, teólogo y mecánico; Ferrant Sánchez de Calavera (llamado además de Calavera Talavera: debió de morir antes de 1443), de la Orden de Calatrava en Villarrubia; Alfonso de Medina,

bachiller en teología, y Jerónimo en el convento de Nuestra Señora de Guadalupe, después prior de Montamarta y fundador del convento de San Juan de Ortega (muerto en 1453), y finalmente Fernán Pérez de Guzmán y Juan de Mena, que se hicieron más famosos por poemas mayores y de más sustantividad (1).

Por estos discípulos de la gaya ciencia, por estos doctos teólogos y escolásticos fué cada vez más desquiciado el libre canto caballeresco de los anteriores poetas cortesanos gallegos; en consonancia con las tendencias doctrinales de aquel tiempo, cada vez concedieron importancia más capital á las sutilezas, juegos y antítesis dialécticos, á la erudición pedantesca, hasta á la oscuridad intencionada (2), pero sobre todo á la habilidad técnica y á lo artificioso de las formas. Todo esto tenía que degene-

(1) Véase el ensayo acerca del *Cancionero de Baena,* escrito con inteligencia y buen gusto por el docto diplomático D. Leopoldo Augusto de Cueto y publicado en la *Revue des Deux Mondes XXIII année,* 1853, segunda serie, t. II, páginas 726-765.—La edición de Madrid es hasta ahora la única que ha aparecido, puesto que apenas ha podido ser editada la anunciada en casa de Brockhaus, por el profesor Francisque Michel *(a).* Las notas añadidas á la edición de Madrid dan noticias biográficas acerca de los trovadores. —La estructura del manuscrito es conocida. Contiene poesías de cincuenta y cinco autores cuyos nombres se expresen, sin que pueda verse principio ó sistema alguno de ordenación, fuera de que se hallan á la cabeza las poesías de los más renombrados, y bajo la firma de los que dan el tono las de los que estaban en conversación poética con ellos, sea por medio de poesías de disputa, sea por otro medio cualquiera. Da la imagen de un salón (para expresarme á la moderna) poético ó literario de entonces, en que se agrupaban los conversantes en torno á los «leones» del mismo *(b).*

(2) Véase por ejemplo, números 132, 133, 134 («á manera de adevinança *escura*»); números 292, 336, 337 («á manera de metáforas *escuras*»); número 332 («por manera de pregunta *escura*»); núm. 351, («un desir... que es muy *sotil é escuro*»); núm. 547 («pregunta *escura é sotil*»). Por lo demás, este lenguaje oscuro *(trobar clus)* es rasgo que proviene de la antigua poesía trovadoresca. (V. Diez *Die Poesie der Troubadours*, páginas 71-73.)

(a) Esta edición ha aparecido posteriormente y reproduce los preliminares de la de Madrid.—(M. M. y P.)

(b) Por el término ya anticuado de *leones* entiende Wolf á los árbitros de la moda y del buen tono.—(M. M. y P.)

rar en un arte gastado y de juego, porque la forma no estaba condicionada necesariamente como expresión que equivaliera al sentimiento ó á la idea, sino que llegó á ser completamente arbitraria por una vaciedad íntima, atribuyéndosele valor absoluto (1).

Casi al mismo tiempo que esta corte poética de D. Juan II de Castilla formábanse sociedades poéticas semejantes en las cortes del rey Fernando I de Aragón y de su hijo Alfonso V de Ara-

(1) La arriba citada Respuesta de Alfonso Alvarez (de Villasandino) contra Ferrant Manuel (núm. 255), contiene todo un registro de estos primores y artisterías de versos y rimas (compárese acerca de esto lo que dicen las notas del editor, pág. 672). Dice en el núm. 257:

«Mesclad artes entricadas
De pies medyos é perdidos,
E consonantes partydos
Con sotilesas juntadas.»

Y en el mencionado *Decir que fué fecho sobre la justiçia é pleytos, etc.*, de Juan Martínez de Burgos (núm. 340), hallamos la siguiente estrofa dirigida á los trovadores, en que les amonesta á que no recarguen demasiado sus artificios:

«Digo en primero á los que trobaron
E desta linda arte se dizen maestros,
Sy *discor*, *des an lay* en dezir conpuestos
Con *masobre* llano en uno fablaron,
E *macho é fenbra* de sy acordaron
Todos en uno con el *dexa prende*,
¿Aquesta tal arte qué nonbre conprende
E de qué natura ellos la nonbraron?»

Acerca de estos artificios de versificación y rima, formados en gran parte según las reglas de las *Leys d'amors*, compárese lo que digo en mi ensayo sobre los *Monuments de la litt. romane*. Ya en la antigua poesía trovadoresca se tenía por una superioridad el empleo de la rima *difícil* (v. Diez, lugar citado, páginas 70-71). De esta rima *difícil* se ha conservado aquí una de las usadas formas de rima, las *coblas unisonans*, llamadas también «de maestría mayor, arte fina é palanciana (véase, por ejemplo, números 63, 103, 146, 151, 188, 190, 215, 218. En esta última poesía se ve empleado también el «arte de dexa» ó «lexa prende», es decir, en que el último verso de la estrofa precedente se toma como primero de la que le sigue, de donde le vino el nombre de *deja y toma*); por el contrario el «Arte posada de media maestría, que lleva los cuatro pies iguales (como el núm. 201, á la vez «por arte comuna de lexa prenda», núm. 327), son las *coblas ternadas* de los provenzales.

gón (I de Nápoles), y también de estas se han conservado cancioneros cortesanos, aunque hasta hoy no han salido de los manuscritos (1). Uno de ellos es el *Cançoner d'amor* catalán, que puede verse en el manuscrito número 7699 de la biblioteca real de París, que denuncia manifiestamente el mismo origen y un carácter común con el de Alfonso de Baena, por su espíritu, tono, formas poéticas y maneras de rimar. Muéstrase en él el influjo de la poesía artística lemosina más puro y más fuerte que en el cancionero castellano, lo que es natural estando como están escritas todas sus poesías en el dialecto catalán. Su diferencia esencial respecto del castellano consiste en que en este no han hallado todavía cabida alguna los ritmos indígenas de las redondillas populares, dominantes en aquel (2).

Aún más que este cancionero de la corte poética de Fernando I se acerca al de Baena el de la corte del hijo de aquel, conocido bajo el nombre de *Cancionero de Lope de Stúñiga*. Alfonso V, aunque pasó la mayor parte de su vida en Italia, había nacido y sido educado en Castilla, y el dialecto de esta región era la lengua de su corte, por lo cual en castellano están todas las poesías que contiene este cancionero, hallándose además en él muchas que proceden de poetas á quienes hallamos también en el de Baena. Tiene por autores, en su mayor parte, á personas de quienes se sabe que siguieron á Alfonso V á Nápoles ó que le rodeaban durante su prisión en Milán, como Lope de Stúñiga (3), que da

(1) Desde 1874 tenemos impreso el *Cancionero de Stúñiga*, que forma parte de la *Colección de libros españoles raros y curiosos*.—(M. M. y P.)

(2) Veáse acerca de este *Cançoner* lo que dice Ticknor, I, páginas 266-268. Los traductores de éste citan otro *Cançoner* catalán, también manuscrito, conservado en la biblioteca de la Universidad de Zaragoza, pero que no parece ser un cancionero propiamente cortesano, aunque también del siglo XV, y que contiene algunas poesías en dialecto castellano. (V. el mismo autor, II, páginas 700-702.)

(3) Todo lo que se sabe de su personalidad se limita á que peleó en Italia á las órdenes de Alfonso V y se distinguió en el famoso juego de armas conocido por «el paso honroso» de Suero de Quiñones. Es lo probable que perteneciera á la familia navarra de los Stúñiga, Astúñiga, Estúñiga, posteriormente escrito Çúñiga y Zúñiga, de la cual hallamos como poetas

nombre á la colección por empezar ésta con sus poesías, Juan de Tapia, Argüello, Santafé, Suero de Ribera y otros. Muchas poesías van dirigidas á la condesa de Adorno, á la hija del duque de Milán, á la reina doña María de Aragón, esposa de Alfonso, y á la famosa querida de éste Lucrecia d'Aniano, hallándose *Respuestas* contestadas en nombre del rey á *Preguntas* que se le dirigían. Finalmente, el manuscrito mismo que las contiene, preciosa obra señalada en la Biblioteca nacional de Madrid M. 48, fué escrito en Italia, probablemente en Nápoles, hacia mediados del siglo xv, procediendo las poesías en él inclusas de la primera mitad de este siglo (una epistola poética de Sancho de Villegas lleva la fecha de 1448). Recogiendo todas estas circunstancias, no dejan duda alguna de que debemos considerar esta colección como un cancionero propiamente cortesano. Por desgracia, aún la prensa ha dado á conocer poco de él (algunas de sus poesías están reproducidas en el *Cancionero general)*; pero basta el índice que nos presentan los traductores españoles de Ticknor para hacer buena la conclusión de que este cancionero tiene en general el mismo carácter que el de Baena. Parece tan sólo que aquí ès más predominante aún la parte lírica, porque en una corte tan guerrera y galante, y con una vida tan agitada y llena de aventuras, la mayor parte de los poetas eran caballeros á quienes les faltaban ocio y gusto para la conversación escolástica, de modo que hallan cabida en este cancionero formas propiamente *populares*, como «villancetes» y hasta romances; y frecuentemente tenemos en él también «Motes» y «Glosas» (ejemplos los *más antiguos* de esta última forma en castellano, en cuanto yo conozco).

Respecto á los poetas que se nombran en él, no voy á hacer observar otra cosa sino que se halla mencionado muchas veces el marqués de Santillana, que falta por completo en el *Cancio-*

---

en el *Cancionero de Baena* á Don Iñigo de Astúñiga y á Don Diego de Stúñiga. (Veánse las notas ccxxxii y ccxxxv á la edición de Madrid; Pellicer, sin embargo, no cita á este Lope en su *Genealogía de la casa de Zúñiga.*)

nero de Baena (1); y que aquí se le llama Juan Rodríguez de la Cámara al trovador Juan Rodríguez del Padrón, que se hizo por sus aventuras amorosas no menos famoso que su paisano Macías. De la identidad de la persona no dejan duda alguna las poesías que aparecen bajo ambos nombres (2).

No es posible hallar en este cancionero, más que en el de Baena, principio alguno de ordenación ó agrupación; las poesías parecen haber sido anotadas según se iban convirtiendo en objeto de la conversación. Hállanse poesías de casi cuarenta y tres personas cuyo nombre conste.

Después que por estas sociedades cortesanas, no sólo se cultivó y extendió en círculos cada vez más extensos la poesía artística lírica, no sólo en lenguaje gallego y catalán, sino también en castellano; después que por la anotación y recolección de los productos de estas sociedades poéticas en cancioneros propiamente cortesanos, que representaban un círculo cerrado y á lo más tomaban en consideración á famosos predecesores inmediatos, cuyas obras persistían en este círculo, hubo hallado acogida, apoyo y aplauso esta manera de conversación y reunión de los productos de la poesía artística que fueran de un mismo tiempo ó casi de uno mismo, era muy natural que se hallaran aficionados que, sin pertenecer á semejante sociedad poética cerrada, ni verse conducidos á ella por encargo de príncipes protectores ó para su entretenimiento, recogieran colecciones análogas para su propio placer á ejemplo de esos cancioneros cortesanos y aprovechándolos. Tales colecciones, por lo tanto, no se limitaban á un círculo poético determinado, ni siquiera á un período estrictamente definido, sino que, sin

(1) Se explica muy bien que el marqués de Santillana no aparezca entre los miembros de la corte poética de D. Juan II teniendo en cuenta su posición adversa á esta corte, sobre todo como adversario de la influencia de D. Alvaro de Luna. (V. Amador de los Ríos, l. c., pág. CXXV.)

(2) Veáse acerca de él la nota CCLIII al *Cancionero de Baena*, donde el marqués de Pidal trae una novela de sus aventuras amorosas muy picante, pero evidentemente inventada.

reducirse á tiempo y lugar, aceptaban todo lo que era corriente entre sus predecesores y gustado por ellos, uniéndolo sin separación alguna con aquella parte de los productos más recientes que gozaba de general aceptación ó con algo de la propia cosecha del coleccionador mismo. En esto me parece que estriba el fundamento más natural del orígen de muchos cancioneros posteriores, impresos y manuscritos, y á la vez lo que les diferencia característicamente de los cancioneros cortesanos; éstos tenían con preferencia un interés *objetivo social*, daban una precisa imagen del estado, no sólo literario, sino también de la sociedad de un tiempo y una localidad determinadas, aquellos partían originariamente de un punto *subjetivo estético*, sometido al del coleccionador; tienen, como colecciones misceláneas en su totalidad, un carácter *puramente literario*. Y sólo pueden servir para la descripción de una sociedad y un período determinados, separando mediante crítica lo perteneciente á un tiempo anterior y á otras relaciones de lo que se produjo en la época y el círculo del coleccionador mismo y que tiene valor general.

Produjéronse tales misceláneas ya desde el tiempo de Don Juan II de Castilla y muchas en la mitad del siglo XV, la mayor parte de las cuales no se han conservado más que manuscritas (1). En ellas ocurren muchos famosos nombres de poetas del *Cancionero de Baena*, pero contienen, mezcladas con las de éstos, poesías de autores que vivieron bajo Enrique IV de Castilla y hasta bajo los Reyes Católicos. También tienen otras que pertenecen al género lírico-didáctico y en cuanto puedo deducir de las que se han dado á conocer, un carácter análogo á las de los cancioneros cortesanos; nótase, sin embargo, en ellas un momento que en adelante fué cada vez poniéndose más de relieve, y que es tanto más importante cuanto que está en conexión con el desenvolvimiento político, es á saber: por una parte la *amplifica-*

(1) Comp. Ticknor, I, pág. 341 y II, páginas 522 526; Introducción al *Cancionero de Baena*, páginas XL-XLI y LXXXVI-LXXXVII.

ción del círculo y la *introducción* del elemento de la *clase media*; por otra la *consideración* en que se toma la *poesía popular* y la *aceptación de las formas populares*. Así que en la vida política se debilitó y fué soterrado el poderío exclusivo de la aristocracia por las parcialidades y luchas de la nobleza iniciadas ya bajo D. Juan II y reforzadas bajo Enrique IV, procurando cada partido corroborarse con la ayuda de los comuneros; así que el principio monárquico y la omnipotencia real llegaron, apoyados principalmente en estos comuneros bajo los Reyes Católicos, á dominar en tal grado, que frente á ellos no hubo más que súbditos; empezaron á mostrarse en la literatura fenómenos que correspondían á estas revoluciones políticas. Ya bajo Enrique IV no hay corte poética *cerrada* alguna, aparecen en abigarrada mescolanza junto á cantores todavía propiamente caballerescos y cortesanos y á poetas eruditos, juglares que se habían alzado de las más bajas capas; y bajo los Reyes Católicos, que favorecieron con mucha preferencia la erudición y el sentido humanístico, se fué la poesía haciendo cada vez más independiente de la vida cortesana, y quedando así más abandonada á sí misma. Por esto hasta la poesía artística procuraba, ya rejuvenecerse mediante elementos populares, ya regenerarse y universalizarse humanísticamente por la imitación de los modelos italiano-clásicos, ya, finalmente, se abrían más tarde nuevas vías, como la dramática, que respondieran á necesidades de una vida nacional más desenvuelta, y satisfacieran á la cultura común de todos los grados de la sociedad.

Para apoyar estos puntos de vista respecto á la marcha evolutiva de la lírica artística castellana, en cuanto caiga dentro del período de que aquí tratamos, voy á llamar la atención, siguiendo el precedente de Pidal (l. c., páginas 32 39), acerca de algunos poetas, hasta hoy desdeñados más de lo justo, que salieron de las más bajas capas sociales, á pesar de lo cual hallaron acogida ya en los cancioneros manuscritos y más aún en los que después se imprimieron, y que pueden servir de prueba de cómo ya entonces, por lo menos desde el tiempo de

Enrique IV, se había extendido el número de los que tomaban parte en el arte poético, de lo cual nació una especie de *poesía cortesana de pueblo (höfischer Dorf poesie)* para servirme de una expresión conocida en la historia de la poesía alemana meridional.

En todo caso, estos poetas burgueses, para procurarse entrada entre sus compañeros de arte y darse á conocer, emplearon las formas puramente populares despreciadas por aquellos, como por ejemplo, la de los romances, procurando acomodarlas al estilo *artístico-cortesano.* Sus productos se conocen en seguida por un tono popular, por un colorido local y una efectividad que contrastan con aquel otro idealismo de la conversación, aun cuando se conociera la procedencia de sus autores (1). Pero los cancioneros ni se olvidan ni se avergüenzan de designar la procedencia de estos poetas tolerados, que subieron de la oscuridad, llegando hasta señalar sus oficios y motes, y así nos hallamos junto á la anterior sociedad cortesana exclusiva citados á Antón de Montoro, el Ropero, Juan el Trepador, Gabriel el Músico, Diego el Tañedor, Juan de Valladolid y Juan Agraz, juglares que componían mediante recompensa, y hasta el mozo de espuela (servidor ó lacayo que acompaña á pie á su señor mientras este cabalga) Mondragón (2). El más famoso de su

(1) El gran conocedor de este período de la literatura de su patria, el docto marqués de Pidal (l. c., pág. 33), dice: «Es esta clase de poetas ó tro vadores digna de una mención y estudio especial, porque, si bien no son poetas populares por la forma é índole de sus composiciones, tienen éstas á las veces un *carácter tan particular de actualidad y de localidad*, que les da cierto interés de que comúnmente carecen las composiciones serias.»

(2) Alonso de Velasco, llamado Mondragón, el mozo de espuela, compuso coplas en alabanza del capitán Hernán Mexia de Jaén y de Juan Alvarez, que estaban tan bien hechas, que Hernán Mexia le honró con una respuesta en que expresó su agrado; pero como fuera vituperado por algunos porque «se desautorizaba», salió á la defensa del mozo de espuela el otro poeta alabado por Mondragón, el más famosísimo poeta cortesano del tiempo de Enrique IV, Juan Alvarez Gato, á quien honró con su amistad D. Juan II (v. *Ticknor,* I, pág. 345, nota) en una poesía dirigida á Hernán

tiempo entre estos, era Antón de Montoro (1), que aparece á menudo, aun en las más antiguas ediciones del *Cancionero general.* Era, como él mismo lo declara muchas veces en sus poesías, un pobre judío bautizado; vivía ya en tiempo de Don Juan II, y alcanzó hasta el de los Reyes Católicos. Muchos poetas cortesanos de alta posición y de fama no se desdeñaban de tratar con él poéticamente y de honrarle con sus alabanzas; ganóse por protector hasta al marqués de Santillana, mediante su talento de improvisación (2), pero tampoco le faltaron burlones (3). La mayor parte de sus poesías son «obras de burlas»; pero que también podía componer en serio y honrosamen-

---

Mexia (una epístola poética, carta, en once coplas de diez versos, con «explicaciones y un «proemio en prosa»), para probar que no era vergonzoso estimar á cada cual conforme á su mérito.

(1) Su contenido mismo prueba que las poesías que se han dado á conocer bajo el nombre de Montoro se han de atribuir sin duda alguna á este *ropero;* es muy problemático, por lo menos á juzgar por los testimonios que hasta hoy de ello tenemos, que hubiera dado este período un poeta perteneciente de hecho á la familia noble de Montoro y por nombre Antón. Véase *El Trovador* ó Semanario de escritos y de poesías inéditas, Madrid, 1841, páginas 8-10; *Semanario pintoresco,* Madrid, 1854, páginas 187-188.

(2) Véase Amador de los Ríos, «vida del Marqués de Santillana», que precede á las «Obras» de éste, pág. 123.

(3) Así, el Comendador Román (*Cancionero de burlas,* Londres, 1841, 8, pág. 87) dice al pobre ropero muy significativamente para su punto de vista cortesano:

«Y cobrareis gran conorte
En saber que nunca errastes,
Sin que vos troveis de corte,
Pues *jamás en ella entrastes...*
Tomareis mi buen consejo
Que *dejeis ese trovar*
Y que os *vais á remendar.*»

Por el contrario dice de él el Comendador Ribera (íd., pág. 100):

«Ese hombre muy famoso
Poeta muy copioso
Llamado Antón de Montoro.»

Tanto se extendió su fama, que traspasó las fronteras de Castilla, puesto que se hallan poesías de él en el *Cancioneiro de Ressende,* portugués.

te lo prueban sus poesías dirigidas á los Reyes Católicos y á D. Alonso de Aguilar, en que invoca la protección de estos para sus hermanos los judíos recién bautizados, cuando fueron expuestos á las persecuciones del populacho en 1473, y fustiga con toda agudeza al no menos conocido como poeta y también judío converso Rodrigo de Cota (á quien se tiene generalmente por el autor del primer acto de la *Celestina)*, porque en vez de ponerse de parte de los que habían sido sus compañeros de credo, se iba con sus perseguidores (1). Que se había apropiado algo de la erudición pedantesca de aquel tiempo lo muestra su poesía al duque de Medinasidonia *Canto lírico memorando la perdición de Urdiales cuando era dudosa;* en el *Trovador*, páginas 8-9. A pesar de estas relaciones con grandes señores, á pesar de que el rey Enrique IV se sirvió de él para contestar á la sátira de Gómez Manrique: *Contra la mala gobernación del Reyno* (Pidal, l. c., pág. 73), se vió obligado á permanecer en su oficio, y es probable que muriera en la pobreza (2).

(1) Véase esta notable poesía en Pidal (l. c., páginas 36-37). En la poesía de Montoro á la reina Isabel, se queja amargamente de que no habían podido protegerle de la acusación de su procedencia sesenta años de fiel adhesión á la fe cristiana.

Por el contrario, echa en cara con la más amarga ironía á Rodrigo Cota de Maguaque su genealogía judaica por ambos costados, la cual no podía negarla:

«Porque, muy lindo galán
No paresciera ser asco
Si vos llamaran Guzmán
O de aquellos de Velasco.
Mas todos, según diré
Somos de Medina hu
De los de Benatavé
Y si estos don Morsé
Vuestro agüelo Don Bau.»

(2) Dice en la citada poesía á la reina Isabel:

«¡O Ropero, amargo triste!»

Y en otra se lamenta diciendo:

«Pues no cresce mi caudal
El trovar, nin da más puja,
Adoramoste, dedal,
Gracias te hagamos ahuja.»

Su rival y coetáneo era el también judío de nacimiento Juan de Valladolid, citado generalmente en los cancioneros (aun en los impresos), como Juan Poeta. Era de procedencia aún más baja, puesto que su padre fué, sin duda alguna, pregonero y verdugo en Valladolid (1). Gozó, sin embargo, también éste, merced á su talento, el favor de los grandes y hasta del rey; Alfonso V de Aragón le llevó consigo á Nápoles, y la reina Isabel le favoreció (2).

Por esto se dirigieron contra él las burlas, no sólo de sus compañeros de gremio, envilecidos por envidias del oficio, como las de Montoro, sino también las de personajes de más alta posición, como el comendador Ribera y el conde de Paredes. (Las poesías difamatorias que cambió con el último el famoso Gómez Manrique, se hallan también en los cancioneros impresos.) También él hace alarde de su erudición pedantesca (3).

Prueba esta difusión del arte de la poesía cada vez en círculo más extenso el gran número de poetas que ocurren ya en las colecciones misceláneas manuscritas, y que en las impresas suben hasta ciento treinta y seis, á pesar de que no se nombra á muchos de los más antiguos y que cada colección sólo contiene los que faltan en las demás; lo demuestra la aparición de los nombres pertenecientes á gentes de las más bajas esfe-

(1) Así Montoro, que dirigió muchas de sus poesías injuriosas contra Juan Poeta, dice (en P. Pidal, pág. xxxviii):

«Pues sabeis ¿quién es su padre?
Un *verdugo y pregonero*.
Y quereis reir? Su madre
Criada de un mesonero.»

(2) Montoro, irritado de envidia, exclama en la misma poesía injuriosa:

«Sé que la noble discreta
Reyna, señora de nos
Si vos da, por lo de Dios,
Mas non por mucho poeta.»

(3) Véase su poesía *El Testamento del maestre de Santiago* (D. Alvaro de Luna), de que nos ha dado muestras Pidal (l. c.)

ras junto á poetas de los más elevados círculos y hasta de los propiamente cortesanos y en trato poético con ellos (1).

Prueba, además, como siempre, este gran número de poetas la decadencia de la poesía. La estacionada arte poética de la España de aquel tiempo, arte ya sin arte, sobre vacilantes fundamentos—los elementos que venían de fuera y el predominio de las facultades intelectuales,—debía por ello degenerar aún más en un artificio huero y una mera habilidad de rima, y hubiera tenido que secarse como una planta de estufa forzada á una producción antinatural, si no hubiera tomado al fin raíces en la tierra indígena y procurado rejuvenecerse en la fuente viva y fresca de la por tanto tiempo despreciada poesía popular.

Muéstranse ya en los cancioneros, sobre todo en los impresos, como se ha hecho notar más arriba, los primeros gérmenes de este proceso de rejuvenecimiento, de esta atención que se fué prestando á la poesía nacional y de este aceptar las formas populares, de este momento tan importante para el ulterior desarrollo de la literatura española, sobre todo en el drama. Si la poesía artística castellana no había podido renegar de los ritmos que habían crecido orgánicamente con el len-

(1) Esta universalización del «arte de trovar» la ha pintado muy característicamente para su tiempo (fines del siglo xv), aunque con algún colorido satírico, Escobar *(Preguntas y respuestas del Almirante):*

«Del trovar no digo nada,
Porque es gracia natural,
Y los que usan della mal,
La tienen ya disfamada...
Trovan chufas los pastores
Cuando ven volar las grullas,
Y para echarse las pullas
Las trovan los cavalores.
Facen los ensalmadores
Ensalmos metrificados;
Los locos enamorados
Trovan canciones de amores...
Las mozuelas é infantes
De rústicos y groseros
Para tañer en panderos
Hacen metros y discantes.»

guaje mismo ni aun en el tiempo de su sujección bajo el influjo extraño, este elemento *nacional* se robusteció con el aumento de la cultura artística, y alcanzó, no sólo tolerancia, sino hasta algún valimiento, de tal modo, que, como hemos visto, la medida *popular* de las redondillas siguió siendo la dominante aun en la poesía artística, si bien parte en sí y parte en estrofas formadas artísticamente, y hallaron cabida en la lírica artístico-cortesana formas completamente populares, como las de la canción española, del villancico, de la glosa, aun en el tiempo del mayor florecimiento de aquélla, y hasta tal punto todo esto, que un poeta tan erudito como el marqués de Santillana, que se había expresado con desprecio acerca de la poesía popular, no pudo menos, como dominado por el sentimiento nacional, de jugar, por lo menos á las veces, con estas formas y ensayarse en las serranillas campesinas, siendo lo cierto que éstas han quedado para todos los tiempos como su ejecutoria de nobleza poética, mientras que sus poesías restantes no son más que envejecidos documentos de la historia literaria.

Finalmente, halló cabida en los cancioneros la forma más popular, la de los romances, al principio aisladamente, como un tímido ensayo, en el *Cancionero de Stúñiga*, ó como juego de parodia en el de Ixar; pero después como una rúbrica propia en los cancioneros impresos, lo mismo que las canciones, villancicos, glosas, etc., en parte aún como temas de glosas, pero en parte también como imitaciones de los poetas artísticos.

En nuestro ensayo «acerca de la poesía de los romances», mostraremos cómo este fenómeno tan importante—pues los romances son el fundamento del drama nacional—está en íntima conexión con el desarrollo político, con el robustecerse del sentimiento nacional.

Aquí nos limitaremos á hacer notar cómo la poesía artística, mientras, siguiendo la dirección humanística del tiempo, se regeneraba por otro camino mediante la imitación de las formas clásicas é italianas, preservábase de una segunda desna-

cionalización y de una parcialidad falta de independencia por medio de una relación largo tiempo duradera y cada vez más íntima con la poesía de los romances, y cómo aún la lírica artística conservaba y desenvolvía junto á las nuevas formas italianas las antiguas populares.

Hasta de esta dirección italianizante muéstranse los precursores en las ediciones más recientes del *Cancionero general*, que contienen sonetos en italiano y en castellano (forma que ya intentó introducir Santillana). Pero es cosa conocida y basada precisamente en la robustez adquirida por el sentimiento nacional y en la consideración en que por él volvió á ser tomada la poesía popular, cuánta lucha costó en la primera mitad del siglo XVI el asentar la introducción de las formas italianas contra el partido nacional.

Se ve por lo hasta aquí expuesto cuán importante fuente para la historia de la poesía son los cancioneros, y si bien lamentamos que no hubieran sido bastante recolectadas y anotadas las aún más interesantes canciones populares, tenemos que dar gracias á la necesidad inherente, á la naturaleza misma de las cosas, por las colecciones de poesías artísticas según el gusto de aquel tiempo, y que estas fuentes sean tan ricas y se hayan conservado tan puras relativamente. Porque, no sólo se nos han conservado de los productos de la poesía artística del siglo XV muchas colecciones de esa clase manuscritas y contemporáneas, sino que á seguida de la introducción de la imprenta en España vemos que se aprovecha esta para la difusión de los cancioneros, que habían llegado á tener tantos aficionados. Estos cancioneros impresos tenían aún más el carácter de colecciones misceláneas emprendidas para fines meramente literarios y desde un punto de vista subjetivo-estético (á diferencia de los propiamente cortesanos); extiéndense á menudo sobre todo un siglo, de ordinario con una selecta de los más antiguos cancioneros, empezando desde el tiempo de D. Juan II de Castilla y alcanzando hasta la época de su composición, por lo cual se dan á sí mismos el título de *generales*; por lo cual el juicio de

Ticknor acerca del conocido é impreso *Cancionero general* de Castillo, del cual dice que debe ser considerado como verdadero representante de toda la poesía artística de un período (que hace que se extienda desde principios del siglo XV hasta el primer decenio del XVI), sólo puede pasar con la modificación de que el tal *Cancionero* no contiene más que fragmentos de la más remota poesía artística propiamente cortesana de la primera mitad del siglo XV, fragmentos que, mezclados con productos de tiempos posteriores y separados de su ambiente, no nos dan más que una imagen imcompleta de éste, como lo demuestra una comparación con los cancioneros propiamente cortesanos citados más arriba.

La ordenación exterior vino á ser completamente otra en las misceláneas impresas; en éstas no sirve de primer término la relación á un determinado círculo cortesano y á su foco, un príncipe protector; las poesías no están ya agrupadas en torno de una personalidad sobresaliente de este circulo y con relación á sus entretenimientos de sociedad, relación que ó dan expresamente las poesías, ó que se conoce más ó menos por su posición, en que no hay mezcla caprichosa, puesto que los productos de las personas de menos viso están junto á los de las más principales cuando tienen alguna relación con estos. Los *Cancioneros generales* (1), por el contrario, tienen presente en su orde-

(1) Entre las colecciones de poesías artísticas impresas que llevan el título de *Cancioneros* (pues también se ha procurado introducir bajo el mismo título las más antiguas colecciones de romances), hay algunas que se limitan á un fin especial, á un género determinado de poesías, como los más antiguos *Cancioneros* impresos, el de Ramón de Llavia (entre 1481 y 1503), y el de Martín Martínez de Ampies, *Triumpho de María, Cancionero espiritual* (Zaragoza, Paulo Hurus, 1485, 4.—Véase la nota añadida á la traducción española de Ticknor, en la edición de Madrid, tomo III, pág. 516), y las *Coplas de Vita Christi* (1492; de las que dice Ticknor, sin razón, «que fueron recogidas conforme á los mismos principios, y para el mismo fin que los *Cancioneros* de Baena y Estúñiga»), que no contienen más que poesías *espirituales*, por lo cual Durán («*Romancero general*, 2 ed., II, pág. 680), no los cuenta en el género de los *Cancioneros* de que tratamos, sino entre los que versan «sobre asuntos *especiales*». No menos debemos considerar aquí

nación (en cuanto puede verse que haya alguna y no estén gobernados por el mero azar de la recolección) ante todo la *analogía de asunto* ó de forma, porque tenían un fin meramente literario ó estético, mezclando, por lo tanto, tiempos y escuelas (como por ejemplo, en la misma sección y bajo el mismo título de poesías de contenido religioso se siguen á una Canción de Soria, poeta de principios del siglo xvi, coplas del marqués de Santillana, sonetos italianos de Berthomeu Gentil y tres poesías en dialecto valenciano de Vicente Fernández). A las «obras» colocadas caprichosamente de un poeta solo siguen, bajo el título de: *Canciones*, *Romances*, etc., poesías del mismo mezcladas con las de otros. En una palabra, para que estos cancioneros impresos puedan pasar y servir como «representantes» de épocas tan diferentes, se hace precisa una división y selección críticas de su contenido. Si se ha hecho ésta, se obtendrá la persuasión, sobre todo si se les compara con los cancioneros propiamente cortesanos, de que apenas se puede aceptar histórico-literariamente el período que va desde el principio del siglo xv hasta el principio del xvi como una época de la poesía artística castellana que tiene uno y el mismo carácter; pues si se separa y agrupa críticamente el contenido de aquéllos, resultará una diferencia muy característica entre los productos de los dos primeros tercios del siglo xv y los del último tercio del mismo y el principio del xvi; se verá que en el último se anuncia ya un notable colorido popular y un uso cada vez más exclusivo de la lengua castellana (1), de tal modo, que con

---

las colecciones también tituladas *Cancioneros* y que lo eran de poesías de un individuo (como, por ejemplo, Gómez Manrique llamó *Cancionero* á la colección de las poesías del marqués de Santillana, y la colección impresa de las obras de Juan de la Encina lleva igualmente el título de *Cancionero*.)— Acerca de los *cancioneros* compuestos posteriormente por un solo poeta y que no contienen más que poesías espirituales, véanse las notas añadidas á la traducción española de Ticknor en la edición de Madrid, tomo iii, páginas 516 523.

(1) Las más antiguas ediciones del *Cancionero general* contienen poe-

el entronizamiento de los Reyes Católicos y los comienzos de la formación de una monarquía española se muestra á la vez el principio de un nuevo período de la poesía artística castellana como nacional española.

La primera edición de este *Cancionero general*, que llegó á ser tan gustado y tan famoso, es la que preparó Juan Fernández de Constantina.

Este, en recuerdo de la procedencia y del destino originario de las canciones artísticas que procedían de círculos cortesanos y por temor á su doble profanación en boca del pueblo falto de gusto artístico, dice que se ha determinado á imprimir su colección por dos razones... «la primera porque me gozaría yo ser relator de ellas. Lo otro, porque no viniesen á ser *sovajadas de los rústicos,* las lenguas de los cuales casi siempre ó siempre suelen ser corrompederas de los sonorosos acentos y concordes consonantes y hermanables pies.» Y si venció este último escrúpulo fué por la observación de sus amigos de que en caso de no llevar adelante la publicación se perdería tal tesoro de dulzura hasta para los «*elegantes* y *nobles* varones y *gentiles* mancebos».

Pero á pesar de que el primer editor se había atenido al exclusivismo de la poesía artística, alcanzó su labor cada vez más difusión en la gran masa del público, como lo prueba el que halló pronto un sucesor (y en parte reeditor) en Fernando del Castillo, y que su colección, la conocida generalmente por *Cancionero general*, tuvo desde 1511 á 1573 por lo menos diez ediciones (1). De tal modo debió de crecer la aceptación del pú-

---

sías en lenguas valenciana é italiana, mientras es sabido que desde fines del siglo XV componían en castellano, no sólo aragoneses, valencianos y catalanes, sino también portugueses.

(1) Duran (l. c., II, pág. 680), ha expuesto también los datos bibliográficos y la relación que guardan entre sí las diversas ediciones del *Cancionero general* de Castillo, bastando referirse á él y citar los resultados que ha obtenido de sus investigaciones: «Así (concluye) que para obtener una antología de la poesía artística que empiece en los primeros años del siglo XV y acabe después de mediar el siglo XVI, bastará agregar á la edi-

blico que, siendo todas las ediciones publicadas en España en folio (tan sólo las dos más recientes de Amberes están en cuarto pequeño y en octavo), y, por lo tanto, demasiado caras para las clases más pobres, el librero de Zaragoza, Esteban G. de Nájera, halló que era cosa indicada por una parte reimprimir el gran *Cancionero* en pequeñas divisiones y en tomos más pequeños (1), y por otra preparar otra colección impresa, también en pequeños volúmenes é igualmente titulada *Cancionero general*, y compuesta de poesías artísticas posteriores, aún no incluidas en el otro, y que eran gustadas en aquel tiempo (2).

---

ción de 1511 las obras que Castillo suprimió del de Fernández de Constantina, las que al suyo se fueron añadiendo y las que se aumentaron en otra reproducción de parte de su obra que con título de *Segunda parte del Cancionero general*, se publicó en 12.°, Zaragoza, MCLII (debe decir MDLII) (del cual he de hablar en seguida, así como de otro *Cancionero* tan digno de ser tenido en cuenta, y que era entonces desconocida para Durán»).—Por lo demás, de la comparación de las ediciones capitales, la de Constantina y la de Castillo, se saca que la primera es hecha más al acaso y caprichosamente (en gran parte de memoria, como se da á entender en el prólogo mismo), y que Castillo es el primero que intentó poner alguna especie de orden en la colección preparada por sus predecesores.

(1) Como, por ejemplo, la *Segunda parte* citada por Durán (véase la nota anterior). Hasta hoy no se conoce más que *esta* parte y *este* ejemplar de la biblioteca imperial de Viena descrito por mí. Es del año 1552.

(2) Tampoco de esta colección se ha hallado hasta hoy más que un ejemplar, de la biblioteca ducal de Wolfenbuttel en Brunswick, ejemplar que he descrito en mi trabajo: *En Beitrag zur Bibliographie der* CANCIONEROS *und zur Geschichte der spanischer Kunstlyrik am Hofe Kaiser Karl's V* (tomo X, del *Boletín de Sesiones* de la clase de Filosofía de la Historia de la Academia de Ciencias, pág. 153 y siguientes, y publicado por separado en Viena, 1853, 8.) Esta colección es, como se ha dicho arriba, muy importante por ser la única del período de transición de la antigua escuela española nacional á la neo-hispano-italiana, conteniendo las poesías en dos divisiones separadas conforme á estas dos escuelas, como ya lo indica el título («Así por el arte Española, como por la Toscana»).—Es del año 1554.—Acerca de la antigua escuela española, que duró aún en obras de más extensión hasta la primera mitad del siglo XVI, véase lo que en sus adiciones á Ticknor dicen los traductores españoles de éste en su edición de Madrid, tomo III, páginas 459-470, en donde se cita como ejemplo de ello poesías desconocidas de Ticknor, de Diego Guillén de Avila. «Panegírico en alabança de la... reina Isabel, é otra obra... en loor del arçobispo D. Alonso

Ofrécennos éstas, sobre todo las dos últimamente citadas colecciones, en mezcla extraña, pero característica, canciones artísticas de los viejos cancioneros cortesanos, poesías semi-artísticas, semi-populares, y hasta productos de la nueva é incipiente poesía que imitaba los modelos clásico-italianos; vemos en ellas la suerte de la poesía cortesana de los trovadores castellanos y de sus cancioneros, destinados en un principio á las cortes y á su entretenimiento y conservados en costosos manuscritos; después dominio común literario de la nación, que se iba mezclando cada vez más, con formas populares, difundiéndose, es cierto, por la prensa en círculo cada vez más extenso pero todavía propiedad tan sólo de algunos aficionados á la literatura, por hallarse en ediciones en folio relativamente caras; finalmente, sacada de estos círculos por las nuevas formas clásicas, mezclándose ya con éstas, pero ya también con otras de los cantores populares de las ferias, refugiada en el pueblo en ediciones tan pequeñas hechas para su uso y su bolsa como las últimamente citadas, ó aún más posteriormente como apéndice y complemento de la poesía propiamente popular, de los romances y villancicos, en hojas volantes.

Pero como, por una parte, en estos Cancioneros, no solamente en el *general*, como ha dicho Ticknor algo inexactamente, sino en todos, los manuscritos y los impresos, desde el de Baena hasta el más moderno de Nájera (1), la poesía artística

Carrillo, 1499 1500; de Juan de Narvaez «El libro de las valencianas lamentaciones y el de la partida del anima» de principio del siglo XVI; y de Hernan Vázquez de Tapia una descripción del recibimiento de doña Margarita de Flandes (hija del rey Maximiliano I), al ir á casarse con el príncipe de Asturias D. Juan, impresa en Sevilla en 1497.

(1) Voy á citar un Cancionero más, que es, en cierto modo, una reimpresión del *general*. Es el *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa*, que apareció por primera vez en Valencia en 1519, de cuya rarísima edición debe de hallarse un ejemplar en el Museo Británico, del cual se ha hecho una reimpresión en 8.° que, aunque con la indicación «En Madrid, por Luis Sánchez», salió en realidad en 1841 de Londres, de casa de Pickering. Esta colección contiene las «Obras de burlas» del Cancionero general, impresas aparte, y un par de parodias muy obscenas, una de las cuales, «El

castellana de este período se halla completa en todos sus géneros y direcciones capitales, y como concentrada en una imagen de conjunto, de tal modo, que ya en ellos mismos muestran sus rasgos principales la historia de su desarrollo y su suerte; y como, por otra parte, su desenvolvimiento y formación, según matices individuales en las obras más considerables y sustantivas de individuos sobresalientes, como en las de Santillana, Juan de Mena, los Manriques, Urreas, Cartagenas, etc., es cosa que ha sido expuesta repetidas veces y á satisfacción por mis predecesores, como Bouterwek, Clarus, Ticknor, Lemcke, etc., por todo esto creo poder limitarme á lo ya dicho, mucho más no siendo mi propósito, como ya he advertido, dar una historia completa y que llegue hasta las particularidades.

Los principios aún inciertos del drama en este período, se han de tratar en los sucesivos artículos acerca de Juan de la Encina, *La Celestina*, y la *Historia del arte y de la literatura en España*, de Schack.

Aposento en Juvera», es una sátira de la estancia del entonces Legado pontificio en España, Rodrigo de Borja, después tan mal afamado como Papa, Alejandro VI, el cual estuvo en Alcalá entre los años 1471 á 1492, y que está alojado con su séquito en las diversas partes del cuerpo de una alegórica persona, Juvera, sátira que, aparte de su obscena grosería, es casi ininteligible, á causa de sus muchas alusiones personales. La otra se denuncia ya suficientemente por su mismo título repugnante: «Caraji-comedia, etc.», debe de haber sido escrita hacia 1498, y es también una parodia tan vulgarmente obscena como pesada de las «Trescientas» de Juan de Mena, en las mismas estanzas de arte mayor y con glosas en prosa, en la que, en lugar del héroe de Mena, se cita y describe satíricamente á la más famosa cortesana de por entonces. Las glosas en prosa dan anécdotas indecentes por explicación. Estas parodias son de considerar, no sólo para la historia de la cultura, sino también histórico-literariamente, en cuanto por ellas se pone de manifiesto cómo entonces en España, como en otras partes, la lírica artística fríamente melancólica y la didáctica pedantesca provocaron una parodia grosera, oponiéndose así la concepción más vulgar de la vida á la afectada y pretenciosa, y parodiando la convención antinatural por una indecencia repulsiva que cae muy por debajo de la hermosa naturaleza humana. También dieron ocasión á exabruptos poético-satíricos las desastrosas circunstancias políticas, sobre todo el desgraciado gobierno de Enrique IV. (V. Pidal, l. c., p. LXXIII-LXXIV.)

Por las mismas razones puedo contentarme con no citar más que dos de las obras de este período pertenecientes á la poesía en prosa y á la composición artística no en verso, y esto porque en tiempos recientes no se ha venido á un fallo acerca de la autenticidad de una de ellas (según Ticknor); y respecto á la otra porque, siendo en mi opinión una de las más dignas de que se fije la atención en ella, ó ha sido pasada por alto, ó no estimada cual se merece por mis predecesores todos.

La primera de estas obras, que ha llegado ser famosa bajo el titulo de *Centon Epistolario del bachiller Fernán Gómez de Cibdareal* (impresa por primera vez en Burgos en 1499, y últimamente en la «Biblioteca de Autores españoles» de Ribadeneyra, tomo XIII, Madrid, 1850), ha sido objeto de duda respecto á su autenticidad, habiendo dedicado Ticknor á inquirir esta cuestión un capítulo especial, intentando hacer verosímil que todo el libro «es una invención desde el principio hasta el fin». Pronúnciase muy enérgicamente contra esto su más reciente editor, D. Eugenio de Ochoa (l. c., p. IX): «Esto no obstante (esto es, no obstante la falsificación en la indicación del lugar y año en que se imprimió la edición primera), no podemos acoger siquiera la hipótesis de semejante fraude (el que sea una ficción muy posterior autor y obra): ni se alcanza su objeto, ni parece creíble que en tal grado llegue á acercarse la ficción á la verdad.» Lemcke, en su notable *Manual* (tomo I, pág. 96), ha expresado, con su acostumbrada circunspección, que, á pesar de la duda presentada por Ticknor y que es de peso, «la cuestión no puede considerarse de ningún modo como resuelta», y, por lo tanto, le ha parecido pertinente dar lugar á esta obra en su *Manual.* Uno de los críticos españoles de más fundamento y más doctos, el á menudo ponderado Marqués de Pidal, ha tratado de esto en un artículo especial (en la *Revista de Ambos Mundos*, mes de Julio de 1854, tomo II, páginas 257-280), en donde asienta que D. Juan Antonio de la Vera y Zúñiga, conde de la Roca (embajador de Felipe IV en Venecia, muerto en 1658), publicó por primera vez

esta obra con la falsificación que en ella se advierte, en Venecia, en la primera mitad del siglo XVII (de todos modos, antes de 1647, año en que la cita ya sin poner en duda su autenticidad, Gil González Dávila, en su *Teatro de las iglesias de España*, Madrid, 1647, tomo II, páginas 69-70), interpolándola según toda probabilidad en algunos pasajes en que hace figurar á muchos antepasados *inventados* para satisfacer su conocida pasión de hacer ver que su familia (los Veras) era una de las más antiguas y más ilustres de España (Pidal cita ocho obras genealógicas acerca de la familia de los Veras, obras que en gran parte fabricó el mismo D. Juan Antonio, bajo fingidos nombres. con el intento antedicho); pero tiene por cosa completamente increíble el que la obra *toda* sea un producto de Vera, ó en general, invención de un tiempo tan posterior; por el contrario, juzga muy verosímil el que sea auténtica y proceda de un contemporáneo. Pues después que ha intentado desvirtuar, con gran agudeza, todas las dudas presentadas por Ticknor (1), llega á esta conclsión (l. c., pág. 278): «Comprendo perfectamente que Vera y Zúñiga, para ensalzar su linaje, interpolase algunas cartas del *Centon;* su interés en esto era evidente, y la empresa no muy difícil: pero no creeré fácilmente, ni que él fuese capaz de escribir el *Centon*, ni que aun siéndolo se tomase el trabajo de fingir aquellas 105 cartas sólo para que en algunas de ellas sonasen nombres de su ascendencia. Respecto de cualquiera otro escritor, aún es más inverosímil la suposición, á lo menos ínterin no se manifieste ó indique siquiera

(1) No deja de tener interés el oir en esta ocasión cómo se expresa Pidal acerca de las poesías que han llegado á hacerse célebres bajo el nombre del Bachiller la Torre, y que fueron atribuidas á Quevedo, lo cual cita Ticknor como ejemplo. Dice así: «Verdad es también que algunos se dejaron llevar de esta suposición; pero lo es asimismo que la diferencia inmensa entre los versos de la Torre y Quevedo, entre el estilo, entre la escuela, entre el espíritu, en fin, de uno y otro ingenio, han dado hoy completamente por tierra con aquella infundada suposición, hasta el punto de admirarnos de que una persona del saber de Mr. Ticknor pueda todavía sustentarla.»

quién pudo ser, entre los pocos que pudieron serlo, el autor de la ficción, y cuál fué el móvil que á ella le condujo.»

Y, sin embargo, un crítico no menos docto ni menos sagaz, D. Pascual de Gayangos, se pronuncia en favor de esta última suposición y en contra de Pidal, en las adiciones al cuarto tomo de la traducción española de la obra de Ticknor (Madrid, 1856, páginas 408-409), pues cree él que el argumento capital del marqués y de todos los defensores de la autenticidad es, ante todo, el sello que lleva el estilo de la obra, cuando debieran, por una comprobación más exacta y una comparación con los escritos coetáneos, observar en él tantas «contradicciones y veleidades que rara vez se encuentran en un escritor original»; de modo que no puede sostenerse tal argumento. Por el contrario, es cosa manifiesta la inexactitud de la mayor parte de los datos históricos que no están tomados de la «Crónica de D. Juan II», y éstos, los tomados de esta Crónica, concuerdan de tal modo con los contenidos en ella, que no se puede poner en duda el que se hayan de ella sacado. No queda, pues, según Gayangos, más argumento en favor de una autenticidad *parcial* del *Centon* que la singular gracia, la soltura y espontaneidad con que sus cartas están escritas (1).

La otra obra en prosa de este período, de la que quiero ha-

(1) En una carta que Gayangos me ha dirigido con fecha 3 de Noviembre de 1854 se expresa aún más claramente, de este modo: «El marqués (de Pidal) era de los que con más celo y ardor defendían la legitimidad de dicho Epistolario. He logrado convertirle; *ya no cree ni en el Bachiller ni en sus cartas*, pero todavía se esfuerza en probar que, aunque interpoladas por Vera y Zúñiga, conde de la Roca, son resto de alguna correspondencia inédita de aquella época, á la que se pondría para autorizarle el nombre del físico del rey D. Juan. *Yo las creo todas falsificadas* por Vera, siguiendo paso á paso la crónica.» Tan sólo conozco el título del escrito que acerca de este mismo ha publicado posteriormente Adolfo de Castro, con el título de *Memoria sobre la ilegitimidad del Centon epistolario, y sobre su autor verdadero*. (Cádiz, 1857, 4.) *(a)*.

(a) Hoy nadie cree en la autenticidad del *Centon Epistolario*, al cual han dado los últimos golpes Adolfo de Castro en la parte histórica, Puiggari en la indumentaria, y muy especialmente D. Rufino J. Cuervo en la lingüística.—(M. M. y P.)

blar aquí, porque hasta los últimos tiempos ha sido tenida en inmerecido olvido, aún por los nativos españoles (1), es el espejo de costumbres ascético-satírico, compuesto por Alonso Martínez de Toledo, y que apareció bajo el título de *Arcipreste de Talauera que fabla de los vicios de las malas mugeres. E complisiones de los hombres.*

Aparecieron muchas ediciones de él ya en el siglo xv, y son, por lo menos: la citada por Pancer como de Sevilla, 1495, y que fué impresa realmente en Sevilla. por Meynardo Ungut, alemán, e Stanislao Polono, á x de Maio, 1498. Fol. goth. (V. Mendez: *Tipographia esp.*, páginas 304 hasta 306, y Brunet, s. v. Martínez);—en Toledo, por maestre Pedro Hagembach, alemán, á 29 de Octubre, 1499, 4 goth.;—después, en el siglo xvi: en Toledo, Pedro Hagembach, 1500. Fol. goth.;—en Toledo, por Arnao Guillén de Brocar, á 26 de Julio (no, como cita Brunet equivocadamente, á 6 de Junio) 1518: Fol. goth. Esta edición llámase ya en el mismo título: *Nueuamente añadida*, y está de hecho aumentada con la tercera y cuarta parte de las «Complisiones de los hombres» y de la «Reprobación de los fados y fortunas»; y al final se lee: «Aquí se acaba el libro del Arcipreste de Talauera: que trata de vicios e virtudes e reprouacion del loco amor: assi de los hombres como de las mugeres: ó, segun algunos, llamado *coruacho.*» Además en Logroño, en casa de Miguel de Eguía, á 28 de Setiembre 1529, Fol. goth.;—finalmente, en Sevilla, por Andrés de Burgos, á 5 de Hebrero, 1547 (en Brunet, equivocadamente, 1546), 8.° goth. Todas estas ediciones han llegado á ser grandes rarezas (la Biblioteca imperial de Viena posee las tres últimas); pero prueban cuánto favor

---

(1) Clarus (lugar citado, ii, pág. 511) la cita según la noticia que de ella dió Nic. Antonio en su *Bibl. hisp. vetus* (tomo ii, pág. 249, núm. 324), pero diciendo que no ha podido haberla á la vista. Ni Ticknor, ni sus traductores españoles le han dedicado una palabra siquiera. Lemcke es el primero que ha concedido un lugar al Arcipreste en su *Manual* (parte primera, páginas 105-117).

alcanzó la obra desde su aparición misma y cuánto duró tal favor.

Del autor sólo se sabe que fué capellán del Rey D. Juan II de Castilla, y que la obra que tratamos fué compuesta en vida de este rey, como se deduce del prólogo de la misma (1). Se le ha atribuido también otra obra: una compilación que lleva el título de «Atalaya de las Crónicas», y que hasta hoy sólo existe manuscrita (antes en la biblioteca del marqués de Cábrega, y ahora en la biblioteca imperial de Viena); pero ya Bayer (l. c.) ha demostrado que esta Crónica fué escrita por otro Alonso de Toledo, que era bachiller de Cuenca y vivió hacia 1480.

El *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera, como éste mismo llamó á su obra, siguiendo el ejemplo de la de Boccaccio, de un contenido análogo y con el mismo nombre, se divide en cuatro partes capitales: la primera trata de la «reprobación del loco amor» y de cómo el amor á Dios es el único que nos procura la salvación; la segunda pinta las condiciones, ó más bien fustiga en gran parte por medio de la sátira los vicios de las mujeres («diré de las condiciones y algún tanto de las viciosas mujeres»); la tercera caracteriza á los hombres según los cuatro temperamentos y su influencia en relación á los amantes («de las complexiones de los hombres, cuáles son ó qué virtudes tienen para amar ó ser amados»); la cuarta, finalmente, contradice á los partidarios de la doctrina fatalista, porque creen de ordinario poder disculpar su amor pecaminoso como si fuera obra del destino fatal («concluiré reprobando la común manera de hablar de los fados, venturas, fortunas, signos, planetas... y esto por cuanto algunos quieren decir que si amando pecan, que su fado y ventura gelo procuraron»). Se ve

---

(1) Bayer, en las notas á Nic. Antonio, dice: «Exstat id cod. Escurial... atque item *ejusdem* Archipresbitery Talaverensis tractatus *alter* hispanicus, Contra la comun fabla y opinion que se tiene falsamente de los fados: signos y planetas, anno, ut ibibem legitur, 1432 ab auctore editus.» Pero sin duda alguna no es otra cosa que la cuarta parte de la obra de que tratamos, añadida en alguna edición.

ya por esta indicación de lo principal de su contenido, cuán importante es esta obra como espejo de las costumbres. No es menos notable como monumento de la prosa española, y esto en el género más difícil, en el satírico. Pues si se considera con toda equidad é imparcialmente el pesado pedantismo y la poca cultura de la prosa doctrinal de aquel período, hay que asombrarse de la facilidad de nuestro Arcipreste, de su viveza tan á menudo dramática, de la plenitud de su elocuencia, de su dominio nada común sobre la lengua y del uso característico que de ella hace para describir cosas y personas, desde el elevado estilo en las partes ascéticas y amonestatorias, hasta el lenguaje de la vida común y la elocuencia callejera del pueblo en sus cuadros de costumbres tan reales y tan satíricos, cuadros en que el autor se produce muy á menudo con gran facilidad en las personalidades y caracteres que tiene que pintar, y sobresale en los diálogos y monólogos dramáticos. Pues si bien es cierto que, como es natural, no deja escapar ocasión de hacer alarde de su erudición, y cita á menudo, además de los escritores eclesiásticos y clásicos de la antigüedad, á Boccaccio (1), da muchas pruebas y muy expresivas de que sabía explotar inmediatamente la vida, que poseía una rica observación de los hombres, sobre todo del carácter y el corazón de las

(1) Son muy dignas de ser tomadas en cuenta para la historia literaria, entre sus citas, las de Gerson (en el «Prólogo»); las del legendario Virgilio (parte primera, cap. XVIII. Virgilio en la cesta expuesto á la burla del pueblo delante de la torre de la dama romana, y cómo se vengó de ésta); las de los libros de caballerías (parte primera, cap. XXXIX: No es esto coronica ni *hystoria de caualieria*, en las quales á las veces ponen c por b); las de la «Historia de la mujer encerrada» (parte segunda, cap, I); las de las «Representaciones» dramáticas (parte segunda, cap. IX: Representación hacen en el carmen de la Pasión); las de las «Patrañas y romances» (parte segunda, cap. XIV), y las de «Tristán de Leonis» y «Lanzarote de Lago» (parte cuarta, cap. VI). Uno de sus chistes fué ya trabajado por un poeta popular y difundido como hoja volante: «Síguense unas coplas que hablan de cómo las mugeres por una cosa de nonada dizen muchas cosas: en especial una muger sobre un huevo con su criada. Fechas por Rodrigo de Reynosa»; 2 hojas, 4.°, de principios del siglo XVI (v. parte segunda, cap. I, publicada en el *Manual* de Lemcke, I, pág. 106-111).

mujeres, y que sabía encontrar y presentar las debilidades y vicios de su tiempo con talento nada ordinario, sin perdonar á estado alguno, ni aun al suyo propio, el eclesiástico. En una palabra, el arcipreste de Talavera es un hermano de espíritu y un digno sucesor del arcipreste de Hita, á quien conocía y cita nominalmente (parte primera, cap. vi: «y un exemplo antiguo es el qual puso el arcipreste de Hita en su tratado»); ejerció ciertamente mucho influjo sobre el autor de *La Celestina*, obra con la que presenta la suya tantos puntos de contacto respecto al asunto y con la que tiene una semejanza tan difícil de desconocer en cuanto se refiere al estilo y al lenguaje. El *Corbacho* es, en efecto, después de *La Celestina*, el más rico almacén para los idiotismos, proverbios y giros de dicción españoles de aquel tiempo.

Es muy de desear que esta obra, tanto tiempo desdeñada indebidamente y tan difícil de adquirir por la rareza de las antiguas ediciones, sea incluida en la «Biblioteca de autores españoles», por los editores de ésta (1).

(1) Hasta hoy tenemos que contentarnos como muestra con lo que se halla en el nunca bastante recomendado *Manual* de Lemcke, escogido con gran tacto.

II

Monuments de la litterature romane, publiés sous les auspices de l'académie des Jeux Floraux, avec l'appui du conseil municipal de la ville du Toulouse, et du conseil général du département de la Haute-Garonne, par M. Gatien Arnoult, l'un des quarante Mainteneurs, Président de la commission des manuscrits des Jeux Floraux, etc. Tome premier (que contiene: *Las Flors del Gay Saber* estier dichas *Las leys d'amors*. Première et deuxième parties). Toulouse, typographie de J.-B. Paya. 1841. grand in 8 XIV y 365 páginas con un facsímile (1).

Mientras el canto de los trovadores, atendido liberalmente por el favor de los príncipes y nobles, y animado por el homenaje de las encantadoras damas, resonaba con plenos acentos en las cortes y castillos de la floreciente Provenza, hallaban los cantores demasiado placer en inventar y *trovar*, para haber podido encontrar ocasión y tiempo de enseñar por preceptos, de otro modo que con ejemplos, y en vez de lanzarse cual osados nadadores al rico y libre torrente de la fantasía, ponerle un dique de fórmulas y reglas cual calculadores arquitectos, para canalizarlo con objeto de

(1) De los *Berliner Jahrbüchern füs wissenschaftliche Kritik*, 1842, Septemb. n.º 53-58, Sp. 422-463.

que sirviera á las necesidades domésticas y pasase á manos de todo el mundo.

En tanto que brilla el sol no se necesita linterna; mientras el trovar y el cantar es movimiento de toda alegría (*qar trobars et chantars son movemenz de totas gallardias*, como dice Raymon Vidal), se está seguro de encontrar sin necesidad de ajena dirección la «manera derecha» (*dreita maniera de trobar*), y mientras el arte, como algo ingénito, obra por interno impulso, casi inconsciente, no es menester aprenderlo trabajosamente cual ciencia llamada más por ironía que por otra razón «alegre» (*gaya sciensa de trobar*). Cuando al extinguirse el verano se marchitan flores y verduras, deshojan los hielos invernales el hospitalario toldo de la fronda del bosque y los cantores de la enramada callan entristecidos, entonces se procura dilatar artificialmente el placer perdido con flores y pájaros exóticos y extemporáneos criados en estufa.

Así sucedió que, cuando á fines del siglo XIII, con el debilitamiento del espíritu caballeresco decayó la poesía de los trovadores, obtuvo ésta del egoísmo y la rudeza crecientes una fría acogida en las cortes y las ciudades, enmudecieron de mala gana por ello los legítimos cantores de noble raza (véase Diez: *Die Poesie der Trobadours*, pág. 64), y los preceptistas, mucho después de haber huido el espíritu vívido y alegre ante el prosaísmo de la vida, creyeron poder dilatar una regocijada existencia artística mediante doctas ordenanzas gremiales, para la imitación de los buenos maestros antiguos (*Leys d'amors segon los bôs antics trobadors*), formando asociaciones según el modelo de las Universidades (*Consistori de la gaya sciensa*), de donde sólo podían brotar imágenes semejantes al exterior á las flores calientes de vida de la fantasía, pero frías de muerte en su interior (*Flors del gay saber*). Creyeron poder conseguirlo mediante maestros cantores formados así en escuela de erudición (*Bacheliers e Doctors en la gaya sciensa)*.

Los buenos antiguos trovadores habían tenido por necesario á lo sumo dar instrucciones para sus juglares que se ocu-

paban más en lo simplemente técnico, como Guiraut de Cabreira y Guiraut de Calanson (comp. Diez, obra citada, páginas 221-222); pero para sí mismos, mientras avanzaron firmes y seguros por su propio pie, no necesitaron ni andadores ni guía (1).

Desde mediados del siglo XIII, por el contrario, en que la fuerza vital de la poesía trovadoresca iba debilitándose cada día más, cayó ésta de la plenitud de vigor á la anemia, apreciaron uno tras otro los tratados didácticos, las instrucciones y poéticas gramático-retóricas, por lo que se buscaba prolongar una apariencia de vida en el llamado «alegre», pero que de hecho se había convertido en muy triste arte; y aún más, después de la erección de los consistorios de Tolosa y Barcelona se creía poder reanimar el arte abandonado de todo espíritu y petrificado en un saber muerto, por máximas y ordenamientos, por esquematismo y regularización de las formas que habían ya perdido toda significación.

Los pasajes que á continuación ponemos de las obras de los marqueses de Santillana y de Villena, discípulos y protectores los dos del *gay saber*, pasajes importantes para la historia de estos ensayos doctrinales, muestran cuán numerosos eran y que importancia se les daba. El primero de los dos citados marqueses en el «Prólogo» á sus *Proverbios* versificados (Anvers, 1558, en 12, fol. 5, reproducido en la edición de las obras completas del Marqués por Amador de los Ríos, pág. 26), procura guardarse de la inculpación de desconocimiento ó inadvertencia de las «reglas del trovar», establecidas por los preceptistas que pasaban ya entonces por autoridades, diciendo: «E asy mesmo podrian deçir aver en esta obra algunos

(1) Así dice Jaufre Rudel muy hermosamente: «Para maestros y maestras de canto me bastan praderas y jardines, árboles y flores, y el canto de los pájaros en ellos». Véase Diez, obra citada, páginas 24-25, en que ha mostrado que entre los antiguos trovadores legítimos no hubo *escuela artística alguna* propiamente dicha, y que en su tiempo todavía no había podido producirse «la poesía de escuela, para la cual es lo capital la forma».

consonantes é pies repetidos, asy como si passassen por falta de poco conoscimiento ó inadvertençia: los quales creeria non aver leydo las regulas del trovar, escriptas é ordenadas por Remon Vidal de Besaduc (léase Besuudún), ome assaz entendido en las artes liberales, é gran trovador; nin la continuaçion del trovar fecha por Jufré de Joxa (léase Foxá), monge negro, nin del mallorquin llamado Berenguel de Noya; nin creo que ayan visto las leyes del consistorio de la Gaya dotrina que por luengos tiempos se tovo en el collegio de Tolosa por abtoridad é permission del Rey de Françia.» Y en los «antiguos Apuntamentos sacados del arte de Trobar, que escrivió Don Enrique de Villena» (en Mayans y Siscar, *Orígenes de la lengua española*, Madrid, 1737, in 12, tomo II, pág. 32 y siguientes; véase sambién tomo I, páginas 180-182), hállase la siguiente ojeada histórica de los trabajos de los predecesores del marqués: «El Consistorio de la Gaya Sciencia se formó en Francia en la cibdad de Tolosa por Ramón Vidal de Besalú, esmerándose con aquellas reglas los entendimientos de los groseros. Este Ramón, por ser comenzador, no fabló tan cumplidamente. Succedióle Jofré de Foxá, monge negro, é dilató la materia llamando á la obra que hizo *Continuación del Trobar*. Vino despues deste de Mallorca Belenguer de Troya (léase Noya), é fizo un libro de Figuras é Colores rheptóricos. Despues escrivió Guilielmo Vedel de Mallorca la *Suma Vitulina* con este tratado. Porque durasse la Gaya Sciencia se fundó el Colegio de Tolosa de Trobadores con autoridad, é permission del Rey de Francia, en cuyo territorio es, é les dió libertades é privilegios, é asinó ciertas rentas para las dependencias del Consistorio de la Gaya Sciencia. Ordenó que oviesse siete Mantenedores que hiciessen Leyes. Hizieron el Tratado intitulado *Leyes de Amor*, donde se cumplieron todos los defectos de los Tratados pasados. Este era largo; por donde Guillen Molnier (léase Molinier) le abrevió, é le hizo el Tratado de las Flores, tomando lo sustancial del Libro de las Leyes de Amor. Despues vino Fray Ramon Cornet, é fizo un Tratado en esta Sciencia, que se llama Doctrinal. Este

no se tuvo por tan buena obra, por ser de persona no mucho entendida, reprehendiósela Juan Castilnou (léase Castellnou) [en] los vicios esquivadores, id est, que se deuan esquivar. Despues destos no se escrivió hasta Don Enrique de Villena (1)».

Algunas de estas Poéticas no han sido dadas á conocer hasta tiempos muy recientes. El Sr. F. Guessard ha editado el «*Donatus provincialis*», de Uc Faidit, tratado gramático-lexicológico en lenguaje provenzal, con una paráfrasis latina, del siglo XIII, y la ya citada «*Dreita maniera de trobar*» de Raymon Vidal en la «*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*», París, 1839, tomo I pág. 125-203 (aparecidos en nueva edición bajo el título

(1) Acerca de algunos de los aquí citados, se halla noticia más detallada en las obras que á continuación expresaremos. Sobre todo, se encontrarán datos acerca de Ramón Vidal de Bezaudún, á quien el marqués de Villena y muchos después de él han llamado equivocadamente Besalú, haciéndole fundador de los juegos florales de Tolosa (en el año 1324), autor de *Rasós de trobar* y famoso trovador que vivía en el siglo XIII (es muy notable que él, que pasa precisamente por uno de los más antiguos preceptistas, escribió un poema de queja «acerca de la diminución de los protectores del canto»), en Diez: *Poesie de Troub.*, páginas 66-68, 214 y 225.—*Histoire litt. de la France*, tomo XVIII, páginas 633-635.—Félix Torres Amat: *Memorias para ayudar á formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes*. Barcelona, 1836, in 8. s. v. Vidal.—Cambouliu: *Essai sur l'hist. de la litt. catalane*, pág. 50.—Y Guessard, en la nueva edición de las *Grammaires provenç.*, páginas XI-XII; acerca de Jofre de Foxá, en Amat, l. c., s. v. Foxá; acerca de Berenguer de Noya, en el mismo autor, s. v. Noya; acerca de Juan de Castellnou, en el mismo, s. v. Castellnou; y acerca de Villena, también en el mismo, s. h. v.; los traductores españoles de Bouterwek, páginas 21-23 y 175-177; Ticknor, I, 266, 280-291; II, 700. Además de éstos aparecieron ya en el siglo XIV el *Arte de trobar*, del infante Don Juan Manuel, que desgraciadamente no ha sido descubierto hasta hoy, y las Poéticas de los trovadores catalanes Luis de Aversó (véase Amat, l. c., s. v. Aversó y *Obras del Marqués de Santillana*, p.p. Amador de los Ríos, pág. 626), y Jacme March (véase en la misma obra, s. v. March: Justo Pastor Fuster: *Biblioteca Valenciana*, Valencia, 1827, en 4.°, tomo I, pág. 12, y la traducción española de Bouterwek, páginas 177-178); y en el siglo XV la *Gaya de Segovia*, de Pedro Guillén de Sevilla. (Véase D. Diego Clemencín: *Elogio de la Reina Isabel* en las *Memorias de la Academia de la Historia de Madrid*, tomo VI, pág. 405; Sánchez, *Poesías castellanas anteriores al siglo XV*, tomo I, páginas 218-219; Ticknor, II, 715-717; y Amador de los Ríos, l. c., pág. CXIX.)

de «*Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudun. 2.ª éd. revue, corr. et considérablement augm. p. F. Guessard*, París, 1858, 8.) Y ahora, en la obra cuyo título encabeza este estudio la *Académie des Jeux Floraux* de Tolosa («*qui peut se glorifier d'être la doyenne de toutes les académies existant anjourd'hui sur les divers points du globe*»), descendiente directa de aquella asociación del «Gay saber», fundada á principios del siglo XIV (1324) por siete trovadores, ha empezado á pubicar sus antiguos libros de leyes y estatutos, y precisamente aquellos mencionados en los pasajes que hemos citado de los dos marqueses. Estos códices del Gay saber se han conservado con religioso respeto en el archivo de la sociedad (los originales en Tolosa, de donde se enviaban copias á las diferentes provincias de la región lingüística occitánica, por lo cual se hallan ya desde el año 1390 en bibliotecas españolas, como las de Barcelona, Zaragoza, etc., donde existían sociedades hijas de aquélla fundadas para Cataluña y Aragón), en las ocasiones solemnes se las sacaba y exponía á la inspección de todo el pueblo (véase la descripción de una festividad de esta clase en el citado tratado del marqués de Villena, obra citada, pág. 325), y se las consideraba como norma en todo respecto de doctrina y de juicio. Pero como empezó á hacerse anticuado y menos inteligible para la generalidad el lenguaje de estas leyes, tuvieron que hacer los mantenedores en el siglo XVII copias modernizadas, y antes ya de la primera revolución francesa tenía la Academia el plan de publicar los antiguos textos originales con traducción francesa; cuyo cumplimiento se difirió hasta 1841 por obstáculos políticos y pecuniarios.

De estos tratados, que abarcan toda la jurisdicción del *Gay saber*, esto es, gramática, poética y retórica, existen dos redacciones principales, cuya relación el marqués de Villena pone bien en claro en el muy citado pasaje, es á saber, una más prolija, empezada ya por los siete fundadores, la cual contiene, además de la parte propiamente dogmática, noticias históricas del origen y fundación del Instituto, ordenanzas disciplinarias,

una especie de protocolo ceremonial y formularios. Esta es la del «Tratado intitulado Leyes de Amor» ó «*Las Leys d'amors*», esto es, las máximas del canto trovadoresco ó del «alegre arte» en general, puesto que por *amor*, que formaba el contenido principal de la poesía de los trovadores, se designaba en general el arte de la poesía (1). Hállanse sumarios de esta hasta hoy no impresa redacción, en Lafaille «*Annales de Toulouse*», tomo I, pág. 64 hasta la 84.—Crescimbeni, «*Istoria della volgar poesia*», tomo II, pág. 211 y siguientes y en Bastero «*Crusca provenzale*», pág. 94 y siguientes.—Pero como esta colección era demasiado prolija y no estaba ordenada muy sistemáticamente, encargó el *Consistori del Gay saber* á una comisión de los más hábiles de su seno, bajo la dirección suprema de su canciller Guillem Molinier, que hicieran de ella un breviario que se limitara á la parte propiamente dogmática («tomando lo sustancial del libro de las Leyes de amor»), que acabado en el año 1356, fué aprobado y aceptado en seguida definitivamente como normal. Este breviario se llama también «*Leys d'amors*»; pero lleva, para diferenciarlo de la redacción más detallada, el título de «*Flors del Gay saber*» («Tratado de las Flores»), porque sólo contiene las flores del alegre saber, y éste es el que aquí aparece impreso por primera vez.

El Sr. Gatien Arnoult, á quien ha encargado la Academia el que edite y redacte sus proyectos de leyes y libros de estatutos, da en el «*Rapport*» que precede á la obra una descripción del manuscrito que contiene las *Flors del Gay saber*, que considera como el manuscrito original de Guillem Molininier (pá-

(1) Así dice Petrarca *Triunfo d'amore*, cap. IV, del trovador Arnaut Daniel:

> Gran maestro d'amor, ch'alla sua terra
> ancor fa onor col dir polito e bello.

Y en las *Flores del gay saber* se dice, pág. 4: «*Doux li trobader noel... venguan pozar en aquestas leys d'amors, quar ayssi es la fons d'esta gaya sciensa de trobar*».—Raynouard distingue en el «*Lex. rom. s. v.* entre *amor*, *amour* y *amors*, *la gaie science des troubadours*»; por lo menos se halla esta palabra en la última significación, aun en el caso oblicuo, escrita siempre *amors*.

ginas VII-IX) juntamente con un facsímile, y una cuenta de las máximas que ha seguido al redactar la traducción francesa. Ha hecho imprimir el texto con toda fidelidad diplomática *(«une véritable copie, reproduisant exactement le texte, de manière à n'en être qu'une sorte de calque; et que je regardais comme nécessaire qu'on y retrouvât même les bizarreries de la ponctuation, les incertitudes de l'orthographe et jusqu'aux incorrections et aux fautes évidentes»*); pero la traducción es un arreglo y completamiento de dos anteriores ensayos de traducción, manuscritos y muy imperfectos, los de los Sres. Aguilar y Escouloubre. Texto y traducción llenan tres tomos; y el cuarto habrá de contener las aclaraciones y rectificaciones (que bien las necesitan tanto texto como traducción). Más tarde ha de ser editado igualmente el otro manuscrito extenso, conocido preferentemente bajo el nombre de «*Las Leys d'amors*»; y después seguirá una colección de las poesías de los primeros trovadores, en lengua provenzal, laureadas en los *Jeux floraux* desde Mayo de 1324 (1).

El primer tomo de esta publicación contiene las dos primeras partes de las *Flors del gay saber*, la fonética y la poética propiamente dicha. Como este libro no puede difundirse mucho en Alemania, y es de significativa importancia para la historia de la lengua y la literatura románica, quiero hacer que pueda suplirse mediante un sumario lo más completo que me sea posible, y en que me fije, sobre todo y con preferencia, en aquello

---

(1) En 1842 y 1843 aparecieron el segundo y tercer tomo de las «*Flors*» que contienen las partes 3.ª *(traitant des huit parties du discours)* 4.ª, *(des vices et des figures)* y 5.ª, *(dans laquelle on montre premièrement comment on fait rimer un mot avec un autre, et comment on tourne le Latin en Roman)*, propiamente lo que se llama *Sintaxis ornata* ó retórica. En 1849 apareció una «*Seconde publication*» ó cuarto tomo, conteniendo una selecta de las poesías «coronadas» *(Recueil de poésies en langue romane couronnées par le Consistoire de la Gaie-Science de Toulouse, depuis l'an* 1324, *jusques en l'an* 1498, *avec la traduction littérale et des notes, par le* Dr. J. B. Noulet).—Comp. Diez «*Grammatik der roman. Sprachen*, part. I, segunda edición».

que sirva para explicación aclaratoria de la antigua y legítima poesía de los trovadores.

La introducción (páginas 2 á 7) expone la ocasión, fin y división de la obra. Como motivos y fin de la composición de estas leyes del canto de amor, en que se sigue á los buenos trovadores antiguos, sus buenas y bien guardadas doctrinas y los usos tradicionales sin completar más que lo necesario (*«pes que la voluntatz es en nos de far leys d'amors segon los bôs anticz trobadors, pauzan e prendem lors bonas opiniôs et aproadas, e seguen aquesta prezen art o lonc uzatge acostumat, e supplen so que será de necessitat en esta sciensa de trobar»)* se dan: 1.º), recoger por completo y ordenar lo que antes se hallaba esparcido por una y otra parte; 2.º), hacer comprensible á todo el mundo la ciencia de trovar que los antiguos trovadores, ó la tenían secreta ó la exponían muy oscuramente (*«per so que'l sabers de trobar, lo qual havian tengut rescost li antic trobadors et aquo meteysh que n'havian pauzat escuramen, puesca hom ayssi trovar, claramen»*) y añadir muchas instrucciones y enseñanzas que no habían sido dadas por ninguno de los antiguos trovadores y que son, sin embargo, necesarias para trovar (*jaciayso que sian necessarias ad atrobar)*; y 3.º) para enfrenar los malos deseos é innobles inclinaciones de los enamorados y enseñarles el «legítimo amor». La obra está dividida en cinco secciones principales, cuyo contenido está explicado así:

En la primiera part tractarem de las manieras de trobar, e qual son li sieu mandamen, e perque foc trabada aquesta sciensa. Apres pauzarem motas diffinitiôs, descriptiôs e declaratiôs, tractam de letra, diptonge, sillaba, oratiô, dictiô (palabra) *e d'accen de latî en dels enpedimens d'aquel et aprop del accen de romans.*

En la segonda partida tractarem de bordôs (versos), *pauzas, novas rimadas, de rims, de coblas, verses* (estrofas), *chansôs, dansas, sirventês e d'autres dictatz principals* (los principales géneros poéticos).

En la tersa part tractarem de las VIII parts d'oratiô, mostran e declaran cas, nombre, temps, persona, gendre e las claus dels

mozes e dels temps del verb (*claves modorum et temporum verbi*) *e de las combinatiôs d'aquels.*

En la quarta part mostrarem vicis e figuras pauzan ornat lo qual hom deu segre qui vol farbôs dictatz e netz.

En la quinta part pauzarem alcunas doctrinas mostran que deu hom far acaordar. i. mot amb autre, e tornar latî en romans, e per qual maniera pot hom haver entroductiô e materia a far verses, chansôs e autres dictatz, e per cual maniera deu hom sercar los rims per far alcun dictat mostran qu'es pedas e quays pedas (que es ripio en el verso y cuáles se han de tener por tales ripios) *e qu'es amor e de qual amor devon amar li aymador fugen e esquivan tot avol dezirier et amor dezonesta.*

Se ve por lo que precede que la primera parte contiene una fonética, y prosodia, la segunda un arte de versificación, la tercera una morfología (gramatical), la cuarta una doctrina de las proposiciones (*Syntaxis ornata*) y la quinta un apéndice práctico á la poética.

Estas doctrinas están en su mayor parte presentadas en prosa y con lenguaje ordinario; sólo que aún en este se observa siempre el empleo de los casos de declinación (1). Se dan, sin embargo, algunas definiciones y explicaciones en rima («*per maniera de rimas*») para que sea más fácil confiarlas á la memoria («*per so qu'om los puesca plus leu reportar e decorar*»), y se añaden ejemplos.

---

(1) «*E can parlarem per paraulas planas, so es fora rima, no entendem seguir ornat, mas cominal maniera de parlar, exceptat los cas, lo qual entendem guardar en cascuna part d'aquesta obra.*» Pasaje que es cosa clara debe entenderse como lo he explicado, mientras que la traducción francesa que lleva enfrente lo vierte así: «*Quand nous parlerons en termes ordinaires, c'est-à-dire sans rime, nous n'entendons pas employer d'ornemens, mais realement la manière commune de s'exprimer: nous n'en exceptons que certains endroits dans chaque partie de cet ouvrage*», versión que se ha dejado por completo de entender la notable observación de que «por excepción (con referencia al modo ordinario de hablar) se observará el uso de los casos en cada parte de esta obra» (v. Diez «Grammatik der roman. Spr.» parte II, pág. 35). Los citados pasajes muestran ya con cuánto rigor se observa la flexión en ellos.

De las dos primeras partes, que, como se ha dicho, contiene el tomo primero de la obra, con cuyo título encabezamos este estudio, trata la primera de la fonética, mas sólo en relación al artificio del verso y de la rima (páginas 8-92).

Se supone la definición de «*trobar*» en el sentido en que aquí se la toma; «*trobar*» quiere decir hacer un nuevo poema en romance fino y bien acompasado (*Trobars es far noel dictat en romans fî, bê comparsat*). De aquí se deduce que la ciencia del trobar sólo trata de los poemas propiamente dichos, esto es, de los compuestos con determinada medida (*compas*) y en rima, dejando de lado las novelas en prosa, «aun cuando sean tan nobles y buenas como la novela del San Gral». (*Quar novas escrichas en comtans, can que sian noblas e bonas ayssi co'l romans del sant Grazal e d'autras gran rê, no son d'aquesta sciensa, per so quar no tenô compas, ni mezura de sillabas ni de rims.*)

En primer lugar se trata de las letras (*qu'es letra*) como elementos los más simples del poema. De esta sección hay que hacer notar que llama á los sonidos que suenan por sí (y por lo mismo también á las palabras y rimas) «*plenisonans*», si tienen un sonido lleno y abierto; «*semisonans*», si, como las a, e, o, se pronuncian con medio sonido, cerrado (*am petit sô e mejancier*) y «*utrisonans*», si en la misma palabra, y aun con la misma significación, son cerrados abiertos (1), como, por ejemplo, *pes*, pié, con sonido abierto, y *pes*, peso, con cerrado. La I y la U se toman cuando se hallan al principio de sílaba como consonantes (J, V) (v. Diez Gr. d. rom. Spr. I. 401-404).—La *u* cuando le sigue vocal es después de *g* y *q* muda (véase el mismo autor, 401).—La lengua provenzal tiene ocho diptongos: ay, ey, oy, uy (y en vez de i) au, eu, iu, ou (véase la misma obra, 384);

(1) Compárese con esto lo que dice el marqués de Villena en su *Artes de trobar* (lugar citado, páginas 322-323)—*Sauvages, Dictionnaire languedocien-françois*, Nimes, 1785, in-8. p. XXIV-XXVIII,—Joseph Pau Ballot y Torres, *Gramàtica y Apologia la llengua Cathalana*, Barcelona, 1814, in-8, páginas 204-5. Nuestras Flors notan á éste propósito: «*En aquestz motz semissonans se peccan fort li Catalâ; quar dels motz semissonans fan plenissonans motas vetz.*»

ya, ye y ue no son verdaderos, sino diptongos impropios (*diptonges contrafag*); pues se pronuncian como dos sílabas;—yeu es propiamente diptongo, puesto que ya se pronuncia en una sílaba.

Siguen después algunas reglas para evitar el hiato en los versos, el cual se produce cuando (entre el final de una palabra y el principio de otra) se encuentra vocal ante vocal, diptongo ante diptogo, *m* ante vocal, *r* ante *r*, *s* con diptongo ó consonante que inmediatamente le precede ante *r;* con sus excepciones y licencias (sobre todo en la cesura del verso, *pauza de bordó).* Acerca de los consonantes hallánse las siguientes notables observaciones: las palabras que acaban en *b* y *p* pueden rimar, puesto que estas dos letras cambian una con otra frecuentemente en provenzal, y tienen, cuando son finales, un sonido semejante *(Soen pauzam p. per. o. e pel contrari. quar nan un meteysh só en fi de dictió). C* y *G* tienen, en principio de sílaba, un sonido doble, uno suave *(suavmen)* ante *a*, *o* y *u* (como en castellano, y por lo tanto cometen un error los que escriben *jay, dejus, joc* con *g* en vez de *j)* y otro fuerte *(fortmen;* esto es, *c* como *s* y *g* como *j* en provenzal, ó *g* en italiano) ante *e i*. *C* y *G*, cuando son finales, pueden rimar; es, sin embargo, lo mejor, seguir el uso *(seguen uzatge)* y escribir estas palabras con *c* en vez de *g*. *T* como la *C* tiene un sonido más agudo ó áspero *(mays sona)* que el de la *s;* se permiten, aunque sean menos puras, rimas como *abissi* con *cilici*, á causa de la semejanza de los sonidos *(per alcuna semblanza del só)* (v. Diez, obra citada, I, 399). *K* y *Q* tienen muchas veces el sonido de *c* *(han motas vetz só de c)* aun cuando no estén en final de palabra, así, por ejemplo, *Karles e quar e cas e cara* (véase la misma obra, 398). *H* en principio de palabra es un mero signo de aspiración *(nota d'aspiratió)*, perdiéndose después del apóstrofo *(cant aytal mot son sinalimphat*, ejemplo, *homs, d'ome*, véase la misma obra, 404); se pone una *h* á la *t (th)* para que conserve ésta su sonido propio ante *i* seguida de vocal, como, por ejemplo, Mathias, que de otro modo sonaría Macías; sin embargo

de lo cual, se observa esto más en palabras latinas que en románicas, pues muchas de éstas están á menudo escritas sin *h* como *manentia*, *guerentia*, etc. La *h* tiene un sonido especial en las combinaciones *lh*, *nh*, *ph* (como *lj*, *nj*, *f;* véase la obra citada, 394), y *ch*, como la *j* provenzal, ó *g* ante *e i*, de donde *ch* y *g*, que tiene á menudo el sonido de *j*, cuando son finales riman y cambian entre sí con tanta frecuencia, que para escribirlas rectamente hay que comparar las formas análogas, por ejemplo, *gach*, porque se escribe *gacha*, pero *lag* de *laja*; *Quar j e g han entre lor alcunas vetz consonansa, e majormen quar segon que dizon li actor j era pauzada per g, enans que fos g, e per so magister s'escrivia am dos i (ji)* (véase Diez, obra citada, I, 400) (1). La *s* suena por lo regular entre vocales suave como la *z*, de donde vemos que á menudo está una *z* en vez de *s*, siendo preferible este modo de escribir, porque es el que mejor representa la pronunciación (véase Diez, o. c., 395), y si se quiere que conserve entre vocales su sonido agudo originario hay que escribirla doblada *(ss)*. Al *que*, conjunción, se le añade una *s* *(ques*, que no hay que confundir con *qu'es* y el enclítico *que-s)* para evitar el hiato; y se puede también, siguiendo el antiguo uso, añadir á este *que*, en vez de *s*, *z*, si sigue una vocal.—A palabras que, según su etimología, terminan mejor

(1) Esta pronunciación quebrada de la *ch* se ha conservado en la Nueva Provenza y en el dialecto languedociano (comp. J. T., Avril, *Dict. provençal-françois, Apt.*, 1839, 8, p. 8 y *Sauvages, l. c., p.* XIX); en el catalán, por el contrario, la *ch* final toma el sonido de *k* pero algo aspirado, según dice Ballot, l. c., p. 141: *Alguns diuhen que la h final se déu omitir en la llengua cathalana per superflua, inutil y redundant, per no demanarla la pronunciació; mes, si parám oido en las sillabas finals ac, ec, ic, oc, uc, apar que se nota en ellas alguna aspiració; puix se pronuncian ab mes suavitat ó menos força que en secment, pacte, rectitut, que no tenen h;* y pág. 142: *Mes, sia lo que es bulla, lo cert es que los antichs anyadian constantment la h despres de la c final: escrivint, Crech, amich, antich*, etc., y no *Crec*, *amic*, *antic*, etc. (Hay que rectificar, por lo tanto, lo que dice A. Fuchs en su trabajo acerca de los llamados verbos irregulares en las lenguas románicas, pág. 75, sobre la pronunciación de la *ch* catalana.) El sonido de la *ch* provenzal y castellana lo representan los catalanes por *g*, *j*, *x*, *tg*, *tj*, *tx*.

en *ant*, *ent*, *ont*, *ants*, *ents*, *onts*, se les puede quitar la *t* á causa de la rima. Delante de las sílabas finales *ge* y *ges* se suele intercalar una *t* ó *g* para la geminación (por ejemplo, *paratge*, *salvagges;* véase obra citada de Diez, 403), lo cual no se verifica, sin embargo, si inmediatamente antes de *ge* ó *ges* hay un diptongo, *n* ó *r* (de donde, por ejemplo, *abreuge*, *diptonge*, *marge*). Se puede escribir *parlet* ó *parlec* (véase ibid., 395), pero los nombres substantivos deben escribirse con *c*, como *pec*, *duc*, *foc* y *grec*. La *d* y la *t*, cuando son finales, pueden rimar y se cambian una por otra á menudo (1). La *x* se cambia á menudo en *g*, (como, por ejemplo, *vax*, *lonx*, *destrix*, en *vaga*, *longa*, *destriga)*, más á menudo en *c* (como *grex*, *blanx*, *adonx*, en *greca*, *blanca*, *adoncas;* esto es, que la *x* se origina de la fusión de *g* y *c* con la *s* flexiva ó nacida por síncope, véase ibid., 401). De aquí el que en el último caso se escriban con *x*, *segon art*, tales palabras, aunque de ordinario se escriban *segon romans* con *cs* (por ejemplo, *blancs*, *doncs)*. En las palabras compuestas se pierde la *s* después de *x (exequias*, *executio)* pero la *c* queda *(exceptio*, *excitar)*. La *y* tiene siempre valor de vocal, esté donde esté, y lo más frecuente es encontrarla en diptongo (véase ibid., 383).

Paso por alto la sección de las sílabas, en que se muestra por algunos ejemplos cuándo se pueden usar *oa* é *ia* en versos y rima como diptongos y cuándo forman dos sílabas. Tampoco voy á exponer la sección de las palabras (*dictiós*), puesto que sólo se habla de ellas en relación á la rima, y lo que aquí se dice se repetirá sin necesidad de exponerlo ahora, en la segunda parte, en la doctrina de la rima.

La siguiente y última sección de esta parte trata del acento (*Del tractat d'accen*). El acento de la palabra (*cans melodios*) es

---

(1) En catalán la *d* no es más que inicial ó media, como final se usa siempre la *t;* esta es por lo menos la opinión de Ballot (l. c., páginas 137-138), cuya gramática es la más fundamental y completa. También el marqués de Villena (l. c., pág. 134), dice: *B T e D eso mesmo convienen en son en fin de dicion, como quien dice, Cibdad, que se puede facer con D é con T. En principio son disonantes.*

diferente del musical, pues la melodía (*cans de musica*) no tiene en cuenta al acento de la palabra (*Et entendatz can melodios qu'om fay legen o pronuncian, non ges del can de musica; quar aquel regularmen no tê ni garda accen; segon que podetz vezer en lo respôs: benedicta et venerabilis; quar mays trobaretz depontzs en lo ta que es breus naturalmen, que en lo be ni en lo dic, quanque l'accens principals sia en aquela sillaba*) (1), llamado también, sin embargo, por analogía (*per alcuna semblansa*) acento *cans*. Cada palabra no tiene más que un acento principal (*accen principal*). una sílaba en que se detiene más el acento (*en aquel fay hom major demora*); las restantes tienen el *accen greu* (esto es, átono ó grave). y se pronuncian breves (*breu solamen*). La duración de la pronunciación unida con el acento de la cantidad ó medida de la sílaba (*aquest temps es demora de pronunciatiô a l'accen ajustada*) El acento principal tiene cantidad larga (*E l'accens principals ha un temps lonc; e no vol als dire loncz temps, s'no ajustamens de los breus*, etc.; por donde se ve que ha sido tomado éste de la prosodia latina.) Pero independientemente del acento hay sílabas largas y breves; así es que las que llevan diptongo son siempre más largas que las de vocales simples (*quar si la sillaba es diptongada, es ades majors la demora, que en la plana*); más largas aun si siguen al diptongo una ó más consonantes, ó, aun sin diptongo, si terminan en dos ó tres consonantes (*Et ades aytals sillabas diptongadas son plus longas, quan termenô en una consonan, e pueysh plus longas, quan termenô en doas consonans; o ses diptonge, en doas oz en tres consonans;* véase Diez, obra citada, I, 459-462); siendo igualmente largas en todos respectos si la vocal acentuada (*vocals principals*) tiene el tono abierto (*plenissonans*). Tales palabras ó sílabas se llaman alargadas (*dictiôs retardivas o mot retardiu, o sillabas retardivas*). Si en un verso se siguen inmediatamente unas á otras

(1) He aquí cómo recibe nueva confirmación lo que afirmaba en mi libro: *Ueber die Lais* (páginas 79, 102 y 274), de que era una nota característica de los cantos cristianos populares el que en ellos no se tomaba en cuenta ni la cantidad ni siquiera el acento de la palabra.

más que tres de estas sílabas alargadas, constituye éste una falta, que se llama *collizió*, porque se originan asperezas, y versos tales son largos en demasía y desproporcionadamente (*E quant hom ne pronuncia en un bordo mays de tres ses meja d'una e de doas sillabas o dictiôs planas, coma e, o, ara, cara, bela, adonx engendrô un vici qu'om apela collizió, que vol dire aspra e dezacordabla contenciôs de sillabas*). Siguen á esto reglas del acento latino, que, como es natural, no tienen interés alguno para nosotros, y de las que sólo he de citar el que se dice expresamente que en el románico no se establece diferencia alguna en la acentuación entre el agudo y el circunflejo (*E devetz saber que huey no fam diferensa entre accen agut e circumflec cant al accentuar*). Por lo que respecta al acento provenzal en particular (*De l'accen segon romans*), hay dos acentos principales, el *accen agut*, cuando carga sobre la última sílaba, y el *accen lonc*, cuando cae sobre la penúltima (como en español el *agudo* y el *llano*), no pudiendo caer más arriba que ésta (*E degun temps no trobaretz segon romans accen principal en lo comensamen de dictió si donx la dictiôs no es de doas sillabas*; comp. Diez, obra citada, I, 469). Y así como en el latín el acento agudo puede caer sobre la primera sílaba, en romance tiene que caer siempre sobre la última (*E per aysso en ayssi cum l'accens principals apelatz agutz es pausatz en lo comensamen de dictió segon latí en ayssi segon romans es pausatz en la fí, so es en la derriera sillaba, come senhór, salvadór, tenér*, etc. El *accens loncz* corresponde al circunflejo latino, excepto en las palabras bisílabas; pues en estas no halla lugar el circunflejo (*Et aquest accen lonc nos prendem en loc d'aquel qu'es apelatz circumflex en latí exceptat cant es la dictiôs de doas sillabas, quar aqui no hac loc circumflecz*; véase Zumpt, *Lateinische Grammatik*, cap. IV, § III). El *accens greus* (*accentus gravis*, propiamente «señal tan sólo de la ausencia de acento», falta de tono) no tiene lugar determinado; puesto que puede recaer sobre cualquier sílaba que no tenga acento principal y las palabras monosílabas tienen siempre el agudo (*L'accens greus noha mays un loc ques autre: quar en cascuna sillaba post*

estar: *exceptat aquela on cay l'accens principals; si donx no son dictiôs d'una sillaba que tost temps han accen agut*). Las palabras griegas que terminan en *a e* y las latinas en *us* tienen en el románico el acento sobre la última sílaba, pero las latinas en *ica* de ordinario se pronuncian con el acento sobre la anteúltima; así como en general el acento latino tiene que ajustarse al románico (*finalmen l'accens del romans tira a si aquel del lati*; véase Diez, obra citada, I, 470-473).

La segunda parte principal, la poética propiamente dicha (pág. 100 hasta el fin), trata ante todo de los versos en general. Los versos, para diferenciarlos de los géneros poéticos que en provenzal llevan el nombre de *vers*, se llaman de ordinario *bordôs*, *bordonetz*, *versetz*, *bastôs o bastonetz* (1). Se define el verso diciendo que es una parte de un poema rimado, que tiene á lo sumo doce y cuando menos cuatro sílabas, si es que no está injertado (esto es, miembro de un verso con rima media ó interior) ó quebrado (medio verso intercalado ó añadido) (*Bordôs es una partz de rima que al mas conté XII sillabas et a tot lo mens quatre*, *si donx no son empeutat o biocat; quar adonx podon esser no solamen de quatre*, *mays de tres o de mens tro ad una sillaba*). Como norma del número de sílabas sirve el verso que termina en agudo (con rima masculina); pues á todo verso que acaba en *accen lonc* ó *greu* (con rima femenina ó llana) se le cuenta una sílaba más (2). Los versos de cuatro á siete sílabas se llaman *menors* y *majors* los de ocho á doce. Se dan ejemplos de estas diferentes dimensiones de versos; advirtiéndose respecto á los de nueve sílabas que nunca usó de ellos ninguno de los anti-

(1) Sobre la etimología y significación de *bordô, bordonet*, véase lo que dice F. Wolff, *Ueber die Lais*, páginas 190-191. *Bastôs*, *bastonetz*, recuerda los bastones de la poesía nórdica. El término *motz*, palabra, usado por verso entre los antiguos trovadores, no se presenta aquí con esta significación (véase Diez, *Póesie d'Troubad.*, pág. 85).

(2) El principio sirve en la poesía francesa (véase F. Wolf, *Ueber die Lais*, páginas 172-173), y en español también los *versos agudos* tienen una sílaba menos que los *llanos*, sólo que aquí los últimos son los que se toman por norma para la medida del número de sílabas.

guos trovadores (*que degus dels anticz haian pauzat aytal bordô*, véase Diez, *Poesie d' Troub.*, pág. 88), y que aun entonces eran muy pocos usados, puesto que tenían un ritmo desagradable (*loja cazensa*) que no mejoraba si se los resolvía en dos versos, uno de cuatro y otro de cinco sílabas. Esta especie de versos quebrados de nueve sílabas se usa á las veces, aunque rara vez, en poemas narrativos (*novas rimadas*).

Respecto á su dimensión, se dividen los versos en totales, injertados y quebrados. Totales (*bordô principals* ó *veray principals*), cuyo *compás* no está perturbado ni por rimas medias ó interiores ni por medios versos. Injertado (*bordô enpeutat*), cuyos hemistiquios ó riman entre sí (*versus leonini*), ó con el hemistiquio del siguiente, ó con el final del verso precedente (*versus interlaqueati*); hemistiquios que en relación á la rima media ó interna pueden ser considerados como versos pequeños (*bordonetz*), y que en cuanto son tan sólo complemento de otro hemistiquio, no valen más que como partes de un verso total (*essems am lo romanen es us bordôs principals*). No es falta el emplear tales *enpeutatz* en *Novas rimadas*, pero sí lo es cuando ocurren no intencionadamente en coblas, en que se les llama *rimas fayshugas* (rimas pesadas), que se disculpan si no están en la cesura. Quebrados (*bordô biocat*), se llaman, finalmente, los medios versos añadidos ó intercalados á los totales (*versus intercalares*), sin que formen parte del de ellos, que es en lo que se diferencian precisamente de los *enpeutatz*. Pueden estar enlazados mediante rima con los versos totales ó quedar no rimados, pero no pueden sobrepasar de la mitad del verso total (con el que van unidos).

Hay tres clases de pausas (*pauzas*), esto es, puntos de reposo (*alenadas*) ó cesuras (aquí se trata de pausas rítmicas para diferenciarlas de pausas de sentido, que no se enlazan en ningún lugar del verso, terminando el sentido con la estrofa); es, á saber, la *pauza suspensiva* en medio del verso (reposo medio, propiamente llamado cesura; *qu'om fay en lo mieg d'un bordô, per far alguna alenada*); la *pauza plana* al final del verso

(*qu'om fay en la fi d'un bordô. per far plus pleniera alenada*), y la *pauza finals* al fin de la estrofa (*qu'om fay á la fi de cobla.* En algunas clases de versos se pueden emplear ó no *pauzas suspensivas* (como en las cuatro, seis y ocho sílabas), pero en otras clases se debe emplearlos, tal como en los de nueve sobre la cuarta ó quinta sílaba, en los de diez sobre la cuarta, en los de once sobre la quinta ó sexta, en los de doce sobre la sexta sílaba; los de cinco y siete sílabas no tienen cesura alguna. Pueden estar unidas por rima estas cesuras, y entonces se llaman versos de clases como se ha visto más arriba, *empeutat*. Además, todos los versos totales pueden tener cesuras en tales lugares de la rima con esta interna (*rims multiplicatius*). La *pauza plana* puede á la vez ser pausa de sentido, la *pauza final* debe serlo.

Con las pausas debe coincidir el acento (*en las pauzas dels bordôs hom deu gardar accen*); de donde resulta, que los versos deben tener un acento, y acento que una las rimas, no sólo sobre la sílaba final, sino también sobre las cesuras (el agudo).

Aquí va intercalada una digresión: «*De las manieras principals de novas rimadas*», esto es, de los poemas que no son propiamente estróficos, sino que constan en su mayor parte de pareados, que se diferencian en tres clases principales, á saber: *annexas* en que las interrupciones (estrofas de sentido), no terminan con un pareado (esto es, cuando una pausa se cierra con un pareado de un verso y el otro pareado empieza la otra pausa), pueden en el fin cerrarse ó no con un pareado, y el último verso puede ser ó no quebrado (*biocatz*); *parionas*, si las interrupciones se cierran con pareados; debiendo en este caso cerrarse todo el poema con un pareado, y pudiendo ser el último verso un *biocs*; y finalmente en *comunes*, que son en parte *annexas* y en parte *parionas* (Nath de Mons se servía muy á menudo de esta clase mixta); debiendo cerrarse el todo con un pareado, pero pudiendo también ser el último *biocatz* (1).

(1) No hay que entender por *novas rimadas* poemas exclusivamente

Sigue á esto la larga é importante sección de la rima. La rima *(rims* ó *rima)*, se toma aquí en un sentido muy amplio, es á saber, no sólo como el enlace de sonidos semejantes, sino como la unión artística (simétrica) de versos en general. (*Rims es certz nombres de sillabas ajustad a luy entre bordô pernario d'aquêlla meteysha acordansa e paritat de sillabas, ó de diversas, am bela cazensa a cert compas fayt de certa sciensa).* Se habla, por lo tanto, en primer lugar de las *rims estramps* (separadas, aisladas) esto es, de la unión de versos sin rima (ó que por lo menos sólo riman imperfectamente), las que si las sílabas finales (al cerrarse el verso), son de género que se halle fácilmente una rima pura y artística (*leyal accordansa*), se llaman ordinarias (*rim estramp comû*), pero en caso contrario, raras (*rim estramp car*). En seguida se pasa á las *rims accordans*, rima en la significación ordinaria (aunque todavía extensa), y éstas, según la más ó menos perfecta consonancia, se dividen en *rims accordans per sonansa, per consonansa* y *per leonismetat.* La *sonansa*, esto es, asononcia, es ó *borda* (ilegítima) ó *leyals;* y la *borda* se llama *borda simpla*, si las palabras asonantes tienen el acento en la última sílaba *(ab accen agut*, asonancia sorda) y *borda dobla*, si lo tienen sobre la penúltima (*ab accen lonc ó greu*). Esta *sonansa borda* (precisamente la asonancia propia, tal como es corriente entre los españoles), sólo era lícita en *estramps*, en lo demás

---

narrativos, porque pueden considerarse como tales también los descriptivos, didácticos, en una palabra, los que no sean propiamente líricos, compuestos en estrofas artísticas; y por el contrario, pueden estar compuestos en estrofas poemas narrativos, aunque esto sea muy poco ordinario. —Este modo de rimar de los provenzales halló acogida también en la poesía *española*, habiendo hecho los poetas artísticos del siglo XV y de la primera mitad del XVI, como Encina, Núñez de Reinoso, etc., romances según el arte de las *Novas*, ejemplos de los cuales se hallarán en Durán. *Rom. gen.*, 2.ª ed., tomo II, en el tercer apéndice, bajo la rúbrica: «Romances de varias clases, hechos en *versos pareados.*» Véase también Rengifo. *Arte poét.*, cap. XXII, sobre los «pareados ó parejas en versos de redondilla mayor» *(a).*

(a) Para ampliar esta doctrina, véase el opúsculo de Milá y Fontanals *Noves Rimades y Codolada* (en el tomo III de sus *Obras completas*).

antiartística y usada tan sólo en las *Mandelas populares*. La *sonansa leyals* sólo se verifica, como la *borda simpla*, entre palabras con acento agudo, diferenciándose de la última en que en ésta no se tienen en cuenta ni la consonante que precede ni la que sigue á la vocal asonantada (como *amors: vos)*, mientras que en aquélla, si las palabras no terminan simplemente en las vocales asonantadas (como *dô* : *lô*), las consonantes con que acaban ó son las mismas (*rems: sems*) ó suenan de un modo análogo (*Job: trop,—bort*: *cort*) (no se toman en cuenta consonantes por las cuales no se altera el sonido, como *essems: temps*). Las consonantes que empiezan sílaba han de ser por el contrario ó diferentes (*agradan*: *remiran*), ó si son las mismas, de diferente pronunciación (*baratz*: *ratz*), ó tan sólo de pronunciación análoga (*glas*: *las)*, ó que una palabra (ó sílaba) debe empezar con una consonante pero la otra con la vocal asonantada (*mals*: *als*).—La *consonansa*, esto es, rima sorda ó masculina, es igualmente ó *borda*, si la sílaba que rima tiene el *accen greu*, esto es, si termina en una vocal (como *fetge: metge*, sólo lícita, como *estramp*) ó *leyals*, en caso de que las palabras que rimen deban tener el agudo después de la vocal de la misma y ante ellas las mismas ó análogas consonantes, unidas con ellas en una sílaba (como *don: redon*, *quans*: *cans*). Por esta última circunstancia se diferencia la *consonansa leyals* de la *sonansa leyal,* al paso que sirven las mismas reglas para las dos en lo que hace á las consonantes finales (si las consonantes que empiezan sílaba no están en la misma sílaba que la vocal que rima, es una *consonansa contrafacha*, como *cant es*: *cortes*).—Los *leonismetatz* finalmente, esto es, rima femenina bisílaba pura, propiamente consonante ó rica (1), es ó *simpla* con el *accen greu* (como *obra*: *sobra natura: noyridura*) ó con *accen agut.*—(*Gastôs*: *bastôs*), por lo tanto rima bisílaba llana ó propiamente

(1) Concorde por completo con lo que dije en mi libro «*Ueber die Lais*», nota 11 y páginas 179-181, del *leonimitez* de la antigua poética francesa. Véase además: W. Wackernagel «*Altfranzös. Lieder un Leiche*», pág. 173.

consonante, en que sólo la consonante inicial de la primera sílaba rimada es diferente, ó esta empieza ya en la palabra con vocal (las demás letras tienen aquí que concordar, como en la *sonansa leyal*);— ó *perfiecha*, si también son las mismas las consonantes iniciales de la primera sílaba de la rima (como *vida*: *covida* ó con acento agudo, *sanetat*: *vanetat*);—y si las dos sílabas rimadas están separadas, es una *leonismetatz contrafacha*, (por ejemplo *simpla*: *bey als*: *leyals* y *perfiecha*: *mant asta*: *ave tasta*) (1). En el *leonismetat* sólo se tienen en cuenta dos sílabas rimadas, pero pueden rimar más que dos, á lo cual podría llamarse una *rim mays perfieg leonisme* (como *noyridura*: *poyridura*). Todas estas especies de rima pueden presentarse mezcladas en el mismo poema, sólo que esto debe ser intencional.

Si además se tiene en cuenta la ordenación estrófica de la rima, respecto en el cual se llaman *ordinals* (2) son *dissolut* ó *singulars*, según que estén enlazadas en la siguiente estrofa ó en una misma (véase Diez, l. c., pág. 97). Se llama todavía á las rimas y estrofas, *rimas* y *coblas singulars*, si son *capcaudadas* ó *capcoadas*; esto es, si el último verso de una estrofa está enlazado con el primero de la siguiente (de cualquier modo que puedan estar enlazadas, dos, tres, cuatro ó todas las estrofas), pero entonces deben á lo más una, dos ó tres rimas de una estrofa ser repetidas en las otras. Si se repiten cuatro ó más, ya no son propiamente *singulars*, sino *tornadas*; si tienen dos, tres, cuatro, etc., estrofas la misma rima, se llaman *coblas doblas*, *ternas*, *quazernas*, etc.; si ocurre este caso en todas las estrofas de un poema, de modo que formen un sistema de rima, se llaman *coblas unisonans* (véase ibid., páginas 97-99); pero se debe atender en todas las estrofas entrelazadas por rima, á que el

(1) En la poesía de los antiguos trovadores no establecía diferencia alguna esta separación de las sílabas rimadas (v. Diez, l. c., pág. 96).

(2) Propiamente pertenece esta doctrina á la sección de las estrofas, donde volverá á ser tratada, y para evitar repeticiones voy á resumir aquí todo lo referente á ello. En la sección que trata de las estrofas se hallan, ante todo, numerosos y largos ejemplos de todas estas clases de rima.

género de la rima (*compas d'accen lonc et agut*) retorne exactamente en los mismos lugares, porque de otro modo podría perturbarse la armonía (*perfieg sô*). Si en la misma estrofa están unidos inmediatamente en el fin por lo menos dos, y á lo sumo tres versos totales, se llaman *rimas* ó *coblas caudadas* (como en la poesía medio latina los *versus caudati*; véase *Ueber die Lais*, nota 38); si están unidos cuatro versos de esta manera, se supone que riman en pareados, *de dos en dos van*, y *continuadas* si están unidos todos los versos de una estrofa (tiradas monorrimas, véase Diez, l. c., páginas 96 y 98; no era, sin embargo, muy usada entonces esta manera de rima: *e d'aquesta no uza hom huey gayre*). Las rimas y estrofas con enlace entreverado son, ó *rimas* y *coblas encadenadas*, con una colocación alternada (*abab*) ó *crozadas*, con colocación cerrada (*abba*, que no hay que confundir con las *rimes croisées* de la poesía francesa, que corresponden más bien á las *encadenadas*); si estas dos colocaciones de rima se enlazan en la misma estrofa, se producen las *coblas crotz encadenadas* (*abba cdcd* ó *abab cddc*, género de enlace que es el dominante en las *Coplas de arte mayor* de los españoles); y si una estrofa consta, en parte, de rimas entreveradas, y en parte de rimas unidas inmediatamente en el fin, se llama *crotz caudada* (por ejemplo, *abba ccdd*, ó *aabb cddc*, ó *aa bccb dd*); ó *cadena caudada* (como *ab ab cc dd* ó *aa bb cdcd* ó *aa bcbc dd*). Si las estrofas tienen, además de la rima final, rimas mediales ó internas, ó sea dentro de un mismo verso, ó también en los lugares correspondientes de dos versos que se siguen uno á otro, de dos á dos ó de tres á tres sílabas, se llaman *rimas* ó *coblas multiplicativas* ó *tombarelas*, ó también, en general, *enpeutadas* (véase ibid. y Diez, l. c., pág. 97) y *serpentinas*, si todas las sílabas de dos versos riman entre sí (con razón se dice de tales ociosos juguetes: *pero vâs es qui met son studi en far aytals rims, quar mays han de difficultat que d'utilitat)*. No menos insignificante es aquella especie de aliteración, en que todas las palabras de un verso empiezan con las mismas letras, ó en que se repiten en muchas palabras de un verso las mismas sílabas ó

semejantes en su sonido. Si ocurren versos de la primera clase en una estrofa se la llama *cobla replicativa* ó *entretincha* (véase Diez, páginas 101-102); si contiene versos de la otra clase se le llama *cobla refrancha*. *Rimas* y *coblas biocadas* son aquellas en que están unidos con versos totales otros quebrados, medios ó más cortos. Si en una estrofa se presentan mezclados diferentes géneros de versos y rimas, se le llama *cobla desguizada*; pero ha de observarse la misma mezcla en todas las demás estrofas. Si en una estrofa ocurren versos sin rima *(libres)* ó consta el poema de una sola estrofa (á lo más con una *tornada*) se llama á tales rimas ó estrofas aisladas *esparsas*, *solitarias* ó *brutas* (en la poesía de los antiguos trovadores no eran permitidos, por lo regular, los versos libres; véase Diez, pág. 96. Raynouard da en el *Journal des Savans*, Juin, 1831, pág. 344, *coblas esparsas triadas* por *fragmens choisis*: en los Cancioneros españoles se presentan con frecuencia tales esparsas). Aún quedan por mencionar las *rimas* y *coblas retrogradadas*, que se llaman *retrogradadas per accordansa*, si la rima de una estrofa se repite en la otra en orden inverso (según Diez, páginas 117 á 118; se hallaba este juego de rima en la *canson redonda* de la antigua poesía de los trovadores, llamándose *encadenada*): *retrogradada per bordôs*, si los versos de una estrofa pueden ser leídos á la inversa sin que se altere ni el sentido ni la rima; y si este juego se extendía tanto que en cada caso pudieran ser leídas á la inversa las palabras y hasta las sílabas y letras, se llamaba *retrogradada per dictiôs, per sillabas ó letras* (estas hueras frivolidades, imitadas seguramente de la poesía latina de los claustros, eran tenidas por una manera de perder el tiempo inútilmente, y un difícil artificio; *quar pus greus es retrogradatiôs en romans qu'en latî*). Finalmente, pertenecen también á las *ordinals* las *rimas* y *coblas reforzadas* que están construidas por rima medial é interna (*empeutadas*), de tal modo, que se resuelven en versos más cortos, ó que, á la inversa, pueden volver á cambiarse en otros más largos.

Hasta aquí hemos considerado las rimas como tales, esto es,

en relación al enlace y el sonido (*estrampas*, *accordans*); después en lo que respecta á la ordenación estrófica y la posición de la rima (*ordinals*), pero se puede tener en cuenta en las palabras rimadas las palabras como tales (*dictiôs*) y darlas un juego artístico, en el cual respecto se llaman rimas y estrofas *dictionals*, siendo ó *dict per diversas dictiôs* ó *derivativas* (estrofas de tal clase se llaman también *entretrachas* ó *maridadas*) si en la rima cambian palabras radicales con sus *derivatis* y *compositis*, que se diferencian tan sólo por una letra ó una sílaba de más ó de menos, ó por el incremento de muchas sílabas (*rimas ó coblas derivativas per creysshemen e per mermamen d'una letra* ó *d'una sillaba*, ó *derivat per creysshemen de motas syllabas; v.* gr. *humil: humilitat=util*: *utilitat;*—ó: *atur*: *atura=dura*: *dur;* ó por flexión *pregans: prega=alegrans: alegra;*—ó con preposiciones: *trobayres: atroba; vedans: deveda*, etc., esto es, rimas gramaticales. Este juego con las palabras rimadas era ya corriente en la antigua poesía trovadoresca; v. Diez, l. c., pág. 101);—ó *dict per una dictiô*, las cuals son: *a*) *equivocas*, si riman entre sí las mismas palabras con el mismo acento y tono, pero con diferente significación (esto es, rima removida, v. Wackernagel, l. c., pág. 172;—si no son las mismas palabras sino las mismas letras en palabras separadas, son *equivocas contrafachas;* como: *rê mena: remena;* ó *qu'oms*, esto es, *que homs: coms;* ó *l'una: luna;* ó *troba: atroba;*—si es la misma palabra en la misma significación, pero en otra flexión como *de mal*: *mal*, es *mot tornat en rim*, rima repetida; lo mismo si la palabra se repitiera tan sólo en significación metafórica; por el contrario, no desaparece la *equivocatio* por el apócope, por la h aspirada y por las letras no idénticas sino análogas);—*b*) *accentuals*, cuando riman entre sí las mismas palabras, pero con diferente acento, y, por lo tanto, determinada diferencia de significación como *bòto*: *botó;*—*c*) *utrissonans*, si en las mismas palabras tienen las vocales que riman diferente tono (es una vocal *plenissonans* y la otra *semissonans*, como: *apré*: *aprés*) en que se reconoce su significación diferente.—Se cuentan entre los *dictionals* los juegos de rima y pala-

bra completamente vacíos de espíritu con rima quebrada y sílabas separadas, que se llaman *rimas* y *coblas trencadas* y *silabicadas* (v. Diez, pág. 100).

La siguiente sección contiene la doctrina, no menos importante en la poesía artística, de las estrofas: *De coblas, e primieramen qu'es cobla e quans bordôs deu haver al may e quans al mens.* Una *cobla*, esto es, ajuste (*ajustamens*) de versos en un período (*clauza*) que encierra un sentido completamente cerrado (*sen complit e perfieg*), debe constar cuando menos de cinco y puede á lo sumo llegar hasta diez y seis versos (*bordôs verays principals*), es á saber: de ocho lo menos y diez y seis lo más, si estos tienen siete ó menos sílabas y lo menos de cinco y lo más doce si son de ocho ó más sílabas. Pueden también estos versos completos estar entremezclados con versos quebrados ó hemistiquios (*bioc*), en el cual caso sólo hay que tener en cuenta el número de los versos totales; pudiendo tener estos hemistiquios hasta cuatro sílabas si los totales son de más que cuatro, y si estos tienen cuatro solamente, deben los hemistiquios tener menos de cuatro sílabas. El número de los hemistiquios entremezclados no debe pasar de la mitad de los versos totales (esto es, en cada dos ó tres totales un hemistiquio;—en la antigua poesía trovadoresca el número de versos en las estrofas, así como la longitud de ellos, era arbitrario: v. Diez, página 90).—Si la *cobla* consta de versos de diversas longitudes (hay tres clases de *compas, menors*, de siete sílabas ó de menos; *mejanciers*, ocho ó nueve sílabas, y *majors*, de diez á doce), estando determinado el número de versos de que ha de constar la *cobla*, según la medida media ó por mayoría ó por paridad (*paritat*) de versos de cada clase.—Una excepción de la regla general establecida acerca del número de versos en las estrofas lo constituyen las canciones de baile, *Dansa;* pues debe tener en el estribillo (*respôs* ó *respost*) y en el acompañamiento (*tornada*) tres, y á lo sumo cinco versos (en los que se cuentan también los hemistiquios entremezclados), debiendo constar las restantes estrofas de la misma por lo menos de cinco y por lo

más de nueve versos (1), y nó pudiendo los versos ser más largos que octosílabos. Las estrofas se cierran á lomejor con una y cuando más con dos *biocz*.—Medidas más cortas (*plus breus pagelas*) se hallan en las *Rondels* (ó *Redondels*) y *Mandelas;* pero «no nos cuidamos aquí de ellas (de estas canciones populares) porque apenas podemos hallar en ellas ni compás ni autor cierto» (*E quar cert compas ni cert actor en aquels ni en aquelas apenas trobar no podem, per so de redondels ni de mandelas no curam*).

De ordinario reciben nombres las *coblas* según el modo de rimar; pero puede recibir también diferentes nombres la misma *cobla*, según se la considere desde diferente punto de vista.—Aunque el último ó los dos últimos últimos versos de una *cobla* puedan tener una estructura diferente de la de los restantes *(per far bona conclució)*, no por eso pierden su nombre, ni son defectuosos. Además, puede en cada poema la última estrofa ó la mitad ó casi la mitad de la misma, recibir una medida diferente de la que se observa en las demás, y en poemas en que se observen los principios con menos rigor (*en dictatz no principals*) puede alterar la media la primera y última estrofa ó las dos.

---

(1) Estas reglas acerca del número de versos y sílabas de las estrofas están dadas, á causa de su importancia, primero en versos mnemotécnicos *(per maniera de rims per leu reportar)* y después explanados en prosa, y en ambos lugares se habla claramente del número de versos de las estrofas de las canciones de danza:

En dansa per los autres locz
Tro V bordós cobla se merma
Et al may sobre non se ferma,

y: *cascuna de las autras coblas deu haver V bordós al nou al may;* y sin embargo, ambos pasajes se hallan claramente mal traducidos:

Le couplet se borne à cinq vers
Et ne s'élève jamais au-delà

y: *Chacun des autres couplets doit avoir cinq vers au moins, et ne peut en avoir davantage.*

Las *coblas*, según las notas que se tomen preferentemente en consideración, pueden dividirse en las siguientes clases capitales: (*De la distinctió de coblas en general): I, estrampas; II, accordans; III, ordinals; IV, dictionals; V, parsonieras; VI, sentencials.* Como he tratado ya de las primeras cuatro clases con sus subdivisiones en la sección de las rimas, sólo me queda que hablar de las dos últimas. Ante todo, voy á mencionar las *sentencials*, sobre las cuales basta hacer notar que, como ya lo dice su nombre, se las considera aquí sobre todo respecto á la forma de las proposiciones, figuras retóricas, de dicción y de sentencia, y que, si bien es cierto, como es natural, que se citan á este efecto una multitud de ejemplos, no es posible hacer una división y enumeración que agote el asunto, de tal modo, que en esto el arte poético provenzal ofrece poco de particular fuera de las denominaciones (así, v. gr., con respecto á la forma de la proposición, las divide, como en todas partes, en coblas *dubitativas contrariozas, gradativas*, etc., respecto al contenido: *divinativas, proverbials, exemplificativas*). Son, no peculiares pero dignas de mención las estrofas compuestas en diferentes lenguajes, como la *partida*, de que ofrece un ejemplo el famoso *Descortz* des Rambaut de Vaqueiras, véase Raynouard *Chois*, II, 226 y Diez, 116 (1); la *meytada*, esto es, una estrofa medio latina, medio románica y la *constructiva*, si en una estrofa van palabras latinas con su

(1) Reproduzcamos como ejemplo de este Descort la última estrofa, que, como contiene lecciones divergentes, la voy á poner aquí transcrita con diplomática fidelidad:

Bels cavayers tant es grans.
Le vostre grans senhoratge.
Qum jorno men es mocho.
Oy me lasso que faro.
Si cela que lay pus chiera.
Me tua no say per quo.
Ma dauna he que deyt abos.
Ni pen cap santa quitera.
Lo corasso mavestz tonto.
E mont dorsament furtado.

traducción ó paráfrasis románica al lado, como por ejemplo, en las glosas alemanas y neerlandesas; véase Hoffmann «*Gesch. des deutschen Kirchenliedes*», pág. 115 y siguientes.—Mone «*Uebersicht der niederländ. Volkslit älterer zeit*, pág. 166 y siguientes.—También se presenta aquí el acróstico bajo el nombre de *cobla rescosta o cluza*, mientras que parece ser que la antigua poesía trovadoresca no empleó este juego; véase Diez, pág. 100.—*Coblas parsonieras* (de *part* ó *parsó*) eran llamadas, finalmente, aquellas en que se ponía de relive y hacía más perceptible al sentido mediante una determinada ordenación de las palabras y la rima, y que por esta doble relación al orden de rimas y palabras por un lado, y por otro al sentido partipaban de las *ordinals* y las *sentencials* (*parsonieras*) contándoselas, en consecuencia, en estas dos clases capitales (*son dichas parsonieras, quar en partida se fan en maniera d'orde et en partida per maniera de sentensa zo es per major expressiô de sentensa*). De esta especie mixta se citan las siguientes variedades ó subespecies: *capfinidas*; si ó la palabra rimada de un verso se repite al principio del siguiente, siendo así puesta de relieve con especial impresión (á las veces se limitaba esta repetición sólo á las sílabas rimadas en palabras por lo demás diferentes, *per accordansas de diversas dictiôs*), ó si el último ó los dos últimos (lo cual era menos corriente) versos de cada estrofa se repetían al principio de la próxima (porque de este modo quedan enlazados principio y fin de verso ó estrofa, se le llama *capfinida;* ocurriendo, por lo demás, ambas clases ya en la antigua poesía trovaderesca; véase Diez, páginas 99, 102 y 117, sobre la *canson redonda*; y muy á menudo en los Cancioneros españoles, en que este modo de enlace, como ya se ha observado, se llama *arte de lexa* ó *dexa prende*);—*capdenals*, si una ó más palabras ó una proposición ó al principio de cada verso, de una estrofa ó al principio de cada estrofa, ó al principio de dos, tres, etc., estrofas (en el último caso siguiendo un orden determinado) ó versos completos se repiten al principio de las estrofas (y como estas repeticiones suceden al principio de versos ó estrofas, se llama esta clase

capdenals; que ocurre también muy á menudo en los *Cancioneros* españoles);—*recordativas,* así llamadas porque la primera palabra de un verso ó de una estrofa se repite al fin del mismo verso ó de la misma estrofa (*recordativa cobla es dicha, quar soen recorda e retorna una meteyssha dictiô en un meteysh bordô*, etc.). Esto puede suceder en muchos y hasta en todos los versos de una estrofa.

Si se halla la repetición al final de la estrofa, puede repetirse, no simplemente la primera palabra, sino la primera oración (*oratiôs*) y aún todo el verso;—*retronchadas*, esto es, estrofas con estribillo, sea que la misma palabra se repita al fin de cada estrofa ó al fin de dos, de dos ó más ó de todos los versos de una estrofa *(retronchadas per dictiôs);* sea que dos, tres, etc., ó todas las estrofas concluyan con el mismo verso *(retronch. per bordôs);—duplicativas* con doble estribillo, esto es, si los versos ó estrofas, no sólo concluyen con la misma palabra, proposición ó verso, sino que también empiezan con ellos;—*deffrenadas*, con estribillo que no está encadenado á lugar determinado, en los cuales una ó más palabras se repiten en el mismo ó en versos diferentes sin orden fijo;—finalmente *affectuosas*, llamadas así porque el que habla piensa con tal afecto que repite inmediatamente la misma palabra (*cobla affectuosa es dicha per so, quar de tan gran affectiô es cel qui parla e ditz aytal sentensa; que ses meja d'autra dictiô replica e recita una meteyssha dictiô*; —figura que se presenta muy á menudo en los romances españoles, como: Río verde, río verde; Rosa fresca, rosa fresca, etc.)

La última sección de la poética, y, por lo tanto, del tomo en que estamos ocupándonos, trata de los diferentes géneros poéticos (1), y ante todo del conocido ya en la antigua poesía trovadoresca bajo el nombre completamente general de *vêrs*, y tan poco definido, que es difícil diferenciarlo con exac-

(1) Toda esta sección está primero expuesta en prosa y luego recapitulada en versos mnemotécnicos.

titud de otras especies, sobre todo de la *cansó*, y definirlo (véase Diez, pág. 104 y siguientes). La definición aquí dada contiene algunas notas diferenciales, pero tan falsas como ridículas las etimologías (las buenas véanse en Diez, 108), que prueban cómo se había hecho más oscuro el verdadero principio popular de este género poético para los maestros cantores provenzales que para sus predecesores (1). «*Vêrs*, se dice, es un poema en lengua románica (*dictatz en romans*), que contiene de cinco á diez estrofas con una ó dos *tornadas;* debe tener un sentido serio (*deu tractar de sen*) por lo cual es llamado *vêrs*, esto es, verdadero *(e per so es digz vêrs, que vol dir verays, quar veraya cauza es parlar de sen);* pero como también puede derivarse *vêrs* del latín *verto*, *vertis*, que quiere decir tanto como volver (*girar ó virar*), puédese tratar de amor, alabanza ó reprensión, para amonestar con ellas (*e segon aysso vêrs pot tractar no solamen de sen, ans o fay ysshamen d'amors de lauzors e de reprehensis, per donar castier*), pues toma entonces otra dirección, otro giro (*quar arcs se vira*) y de este modo lo vemos usado en muchos trovadores *(E d'aquesta maniera trobam mans trobadors que-shan uzat)*. El *vêrs* debe tener una manera larga, ordenada y propia, con subidas y bajadas hermosas y melodiosas, hermosos pasajes y pausas placenteras. *(Vêrs deu haver lonc sô e pauzat e noel amb belas e melodiozas montadas e deshendudas, et amb belas passadas e plazens pauzas.)* Sobre las *tornadas* ó acompañamientos se hace notar que pueden emplearse, no sólo en *vêrs*, sino en toda clase de poema (*en tot dictat*), dos de ellas, una en que se da á conocer el poeta, y otra en que apostrofa á la persona á que está dedicado su poema (*quar la una tornada*

(1) Como se conservó más tiempo entre el pueblo la recta comprensión, ó, si se quiere, el sentimiento de esto, lo prueba el siguiente pasaje de la nueva edición de la *Hist. gén. de Languedoc*, en las adiciones del duque Al. Du Mège, Toulouse, 1840, tomo II, pág. 62. «*Vers ce nom générique étoit employé encore il y a moins de quarante ans, par les chansonniers populaires qui, à Toulouse, à Nimes, à Marseille, menaçoient d'un vers (fraï un vers), c'est-à-dire d'une satyre, d'une chanson, l'homme en place, le mauvais riche, le mechant.*»

pot pauzar et aplicar a so senhal, lo qual senhal cascûs deu elegir per si, ses faz tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropriar aquel senhal que sembra que ûs autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat). El acompañamiento repite en la colocación de su rima la segunda mitad de la última estrofa, si ésta tiene un número par de versos, y si lo tiene impar, puede el acompañamiento tener un verso más ó menos que la última media estrofa. Si se añaden dos acompañamientos, puede el uno ser más corto que el otro (véase Diez, 92-94) (1).

La *canzone* (*chansôs*) es un poema que consta de cinco hasta siete estrofas, y canta, sobre todo, el amor con palabras placenteras y graciosas razones (*deu tractar principalmen d'amors o de lauzors amb bels motz plazens et am graciozas razôs*); no debiendo, por lo tanto, en tales poemas (propiamente cantos de amor) presentarse ninguna palabra fea, vil ó mal puesta (*quas en chansó no deu hom pauzar deguna laja paraula ni degû vilanal mot, ni mal pauzat*); porque un amante debe mostrarse cortés, no sólo en sus actos, sino también en sus palabras y discursos. La *Canzone*, como el *Vêrs*, exige un modo de ser lento (*chansôs deu haver só pauzat, ayssi quo vêrs*); véase Diez, 109, cuya distinción entre *vêrs* y *canzone*, hallada con tan fino tacto, es corroborada en lo esencial por las definiciones aquí dadas.

El *Sirventês* se encadena en dos respectos á un *vêrs* ó una *canzone* (*Sirventês es dictatz que-s servish al may de vêrs o de chansó en doas cauzas*, etc.), á saber, con relación á la medida de las estrofas (*compas de las coblas*) y con relación al modo (*só*) en el primer respecto, ó sin atenerse á la rima, ó con las mismas palabras de ella, ó con palabras que suenen de semejante manera, si sólo se mantiene la medida (*e deu hom entendre cant*

(1) En español ha perdido en su mayor parte la tornada esta disposición; pero existe todavía en cuanto á su forma bajo el nombre de *deshecha* ó *finida*.

al compas, so's a ssaber que tenga lo compas solamen ses las accordansas, oz amlas accordansas d'aquelas meteyshas dictiôs, o d'autras semblans ad aquelas per accordansa); y con referencia al contenido puede ser ó un canto de reprensión ó de guerra (*e deu tractar de reprehensiô o de maldig general per castiar los fols e los malvatz, o pot tractar, qui-s vol, del fag d'alguna guerra;* véase Diez, 111, 176-177).

El canto de baile (*Dansa*) es un poema gracioso (*dictatz graciôs*) que consta de un refrán (*refranch, so es un respôs solamen;* esto es, una rima que vuelve y retorna en la canción, como la *cabeza* ó el *estribillo* de las canciones de baile españolas y la *ripresa* ó el *épodo* en las *ballate spingate* de los italianos) y de tres estrofas, cuyas conclusiones corresponden con el refrán en la medida y la rima (*en compas et en accordansa*, como en las *ballate spingate* las *volte* con la *ripresa*), debiendo ser la tornada igual al refrán (*e la tornada deu esser semblans al respôs*). La otra parte de la estrofa debe tener diferente rima que la del refrán, pero puede tener ó no igual medida que éste, debiendo tan sólo seguir la misma en todas las estrofas (*d'un compas*). Y pudiendo ocurrir rima entrelazada ó diferente (*d'una accordansa o de diversa*), el refrán debe tener casi la mitad de tantos versos como cada una de las estrofas. *(El respôs deu esser del compas de meja cobla o quaysh, so es mays o mens de dos bordonetz.* Acerca del número normal de versos del refrán y de estrofas y sílabas del verso, he expuesto las reglas al principio de la precedente sección.) Después de cada estrofa deben repetirse á lo sumo tres versos, si consta de más de tres; pero si sólo éstos tiene, son dos los que, á lo más, deben repetirse. La *Dansa* debe tratar de amor y tener un aire alegre, vivo y apropiado para la danza (*deu haver sô joyos et alegre per dansar; no pero tâ lonc coma vêrs ni chansôs, mas un petit plus viacier per dansar*). «Empero hoy no saben ya los cantores hallar el verdadero aire de danza, y se vuelven, por lo tanto, en vez de él al aire de redondela con las notas medias y totales del motete.» (*Enpero huey ne uzar hom mal en nostre temps d'aquest sô; quar*

li chantre que huey son, no sebon apenas endevenir en un propri só de dansa; e quar no y podon endevenir han mudat lo só de dansa en só de redondel am lors minimas et ams lors semibreus de lors motetz.) Algunos hacen canciones de danza con estrofas cambiantes (*coblas tensonadas* ó *razonans*) y las llaman *Dans;* sin embargo de lo cual no establecemos diferencia alguna entre *Dansa* y *Dans*. Otros hacen canciones que llaman *Desdansa* ó *desdans*, porque deben ser el contrajuego de *Dansa* y *Dans;* sin embargo, nadie altera por eso la medida de la canción de danza (*et algû fam desdansa e desdans per pauzar e descentar lo contrari; e degûs no·s varia del compas de dansa*).

La definición aquí dada del *Descort* la ha expuesto ya Raynouard (en el *Lexique rom., s. v.*, y yo después de él: *Ueber di Lais*, pág. 132; véase Wackernagel, l. c., pág. 180), bastando respecto á ella indicar que el contenido de tal poema puede estar formado por amor y alabanza, pero también de queja y amor desdeñado (*E deu tractar d'amors o de lauzors o per maniera de rancura, quar: mi dons no mi ama ayssy cum sol, o de tot aysso essems.*)

La *tenzone* es un poema de lucha, en que el debatiente presenta y defiende una proposición ó hecho, escogidos por él mismo (*Tensôs es contrastz o debatz, en lo qual cascûs mantê e razona alcun dig e alcun fag*); muchas veces está compuesta según el modo de las *novas rimadas* (no propiamente estrófico, sino en su mayor parte en pareados cortos), pudiendo tener veinte, treinta y más proposiciones (estrofas de sentido), pero otras veces se sirve para ello de estrofas propiamente dichas (*per coblas*), que deben limitarse entonces á un número de seis hasta diez. Á esto se añade dos acompañamientos, en que cada parte cita al juez de la disputa (*jutge*), éste da su sentencia (*jutjamen*) en el mismo género de estrofas ó en *novas rimadas*, siendo «esto último lo más usado hoy». En esta sentencia quieren algunos imitar la forma de derecho (*forma de dreg*), é invocan en ella los Evangelios y otros textos (*paraulas acostumadas de dire en sentencia*), aun cuando esto no es precisamente necesario. Tam-

poco es necesario, que la *tenzone* tenga un aire (1); pero si está compuesta en la medida de un *vêrs* ó de una *canzone* ó de otra canción que tenga aire musical, puede ser cantada con ese aire (2) (véase Diez, pág. 113 y siguientes, 186 y siguientes).

Muy emparentado con esta está el *Partimens*, esto es, un poema en que el poeta propone á otro una cuestión que consta de dos proposiciones que tienen sentido contrario para que escoja entre las dos la que quiera para defenderla, debiendo el proponente afirmar la otra (*Partimens es questiôs ques ha dos membres contraris, le quals es donatz ad autre per chauzir e per sostener cel que volra elegir, e pueysh e cascûs razonâ e sostê lo membre de la questiô lo qual haura elegit*). En todos los demás respectos (como *cant al compas, e cant al jutjamen e cant al sô*) se parece el *Partimens* á la *Tenzone*. Diferénciase el *partimens* de la *tenzone* tan sólo en que en esta cada cual defiende su propia causa en el litigio (*cascûs razona son propri fag coma en plag*), mas en aquel toma uno para defenderla ó propugnarla la cuestión que el otro le ha dejado después de escoger la suya (*mas en partimen razona hom l'autru fag e l'autru questiô*). Aun cuando abusivamente (*per abuziô*) á menudo se pone el *partimen* en vez de *tensô*.

Poemas tales que están hechos por diferentes personas ó en que por lo menos se finja esto, pueden estar compuestos como el *Descortz* en diferentes lenguas (*en aytals dictatz que-es fan per diversas personas, oz en los cuals hom fenh que siam diversas personas, pot hom uzar de diversas lengatges coma en descort;* véa-

---

(1) En los versos mnemotécnicos se dice:

E no vol sô de sa natura
Quar sol de bonas razôs cura

(2) Ibid:

..... en eycel cas
Can d'autre loc pren son compas
Coma de vers o de chansô
O d'autre qua'ver deia sô
Quar adoux, per miel alegrar
Se pot en autru sô chantar.

se Diez, pág. 188). Estos poemas son precisamente los *tenzones* y *partimens*, y además las *Pastorelas*, *Vergieras*, *Ortolanas*, *Monjas*, *Vaquieras*, etc.

La canción pastoril (*Pastorela*) puede tener, á gusto del poeta, seis, ocho, diez y más estrofas (pero no más de treinta); ser su contenido jocoso (*deu tractar d'esquern per donar solas*), sin emplear por esto expresiones viles ni feas (*vils paraulas ni lajas*) ni acciones bajas (*vil fag*), «lo cual hay que tenerlo tanto más en cuanta, cuanto que en este género poético se peca en este sentido más á menudo que en otros».

La *Pastorela* requiere un aire propio, agradable, y más vivo que los del *Vêrs* y la *canzone* (*Pastorela requier tos temps noesô, e plazen e gay, no pero tâ lonc cum vers o chansôs, ans deu haver sô un petit cursori e viacier*). A este género pertenecen (llamados según las heroínas que en ellos figuren) las *Vaquieras*, *Vergieras*, *Porquieras*, *Auquieras*, *Cabrieras*, *Ortolanas*, *Monjas*, etc. (véase Diez, pág. 114.)

La nota característica de la *Retroncha* es que consta de estrofas-refranes (*coblas retronchadas* véase más arriba), de las cuales, así como el *vêrs*, al que se acuestan en cuanto á la medida y el aire, pueden tener de cinco á diez. Pueden también, como el *vêrs*, tratar de diferentes asuntos, ya serios é instructivos, ya de amor y alabanza, ya amonestar á los malos con reprensiosiones (*Retroncha es âs dictatz ayssi generals como vêrs que post tractar de sen, de essenhamen, d'amors, de lauzors ó de reprendemen per castiar los malvatz*). Por lo demás, los otros géneros poéticos como el *vêrs*, la *Canzone* ó la canción de danza, aunque tengan *coblas retronchadas*, no por esto han de recibir el nombre de *Retroncha*, sino que se les ha de llamar simplemente *Vêrs retronchat*, *chansô ó danza retronchada* (véase Diez, pág. 117; la *retroncha* ó *retroensa* corresponden acaso á la *rotruenge* francesa septentrional, á la inglesa *rotrewange*, á la *rotruwange* alemana; véase Wolf, *Ueber die Lais*, pág 248 y Wackernagel, l. c. páginas 183-184).

La canción de queja (*Plangs*) es un poema que se hace bajo

el peso de la tristeza ó el dolor causados por una desgracia ó una pérdida en general; y decimos una pérdida en general, porque se puede lamentar en ella, no sólo la pérdida de un hombre ó de una mujer, sino también la de una ciudad y el asolamiento de un lugar por la guerra, etc. Pero como donde se lamenta se alaba de ordinario, puede la canción de queja contener una alabanza. Tiene, lo mismo que el *vêrs*, de cinco á diez estrofas, y debe tener un aire propio, es decir, lamentoso y lento (*e deu haver noel só, plazen e quays planhen e pauzat*); pero como hoy se sirven abusivamente de un *vêrs* ó de una *canzone*, se pueden aquellas, puesto que se acostumbra (*quar es acostumat*), en cantar en el aire de éstas, lo cual se permite tanto más cuanto que el aire que conviene á la canción plañidera es difícil (*per la greueza del sô*), de tal modo, que apenas puede hallarse cantor ú otra persona cualquiera que sepa hallar y producir bien tal aire cual el que requiere propiamente este género poético (*quar apenas post hom trobar huey cantre ni autre home que sapia bê endevenir et far propriamen un sô, segon que requier aquest dictatz*. Véase Diez, pág. 113).

El *Escondigz* (disculpa), es un poema en estrofas y según el aire (melodía) de la *canzone*, que contiene una rectificación (*dezencuzatiô*) contradiciendo aquello por lo cual se ha vituperado ó acusado (*acusatz o lauzeniatz*) á la dama ó al señor (*capdel*) del que lo escribe (véase Diez, pág. 119, y Galvani, *Osservazioni sulla poesia de' trovatori*, pág. 193).

Además de los géneros poéticos principales (*dictatz principals*) citados hasta aquí, se pueden emplear otros menos comunes (*no principals*), y darles nombres á voluntad, con tal que tales nombres respondan á su contenido. Entre estos contamos aquellos poemas en que no es determinado, sino arbitrario, el número de estrofas; como las *Somis* (ensueños, entre los franceses del Norte *rêveries*), *Veziôs* (*Visions*) *Cossirs* (Elegías) *Reversaris*, *Enuegz* (enojos) *Despazers*, *Desconortz*, *Plazers*, *Conortz*, *Rebecz*, *Relays*, *Gilozescas*, etc., aunque algunas *gilozescas* se hacen en la medida de la canción de danzas y *relays* en

la de los *vêrs* ó *canzone*. Se hallan también baladas (*bals*) al modo de las danzas, con un refrán ó estribillo y muchas estrofas (*bals a la maniera de dansa amb un respos et am motas coblas*); diferenciándose, sin embargo, *bals* de *dansa*, pues esta última debe tener, fuera del *respos* y la *tornada*, tan sólo tres estrofas, mientras que la balada puede tener diez ó más de éstas, y un aire más rápido, más vivo y más á propósito para ser cantado con música instrumental que la *dansa* (*sô mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb esturmens que dansa*), y, finalmente, en la balada se hace primero el aire para los instrumentos y después se le componen las palabras (*quar hom primieramen troba-l sô amb esturmens, e pueys aquel trobat, hom fa lo dictat de tal tractan d'amors o de lauzors o d'autra maniera honesta segon la volontat del dictayre*), mientras que en la *dansa* de ordinario sucede la inversa (*quar hom comunalmen fa e ordena lo dictat de dansa, e pueysh lien pauza sô*), véase Diez, pág. 117). Los *Garips* no deben preocuparnos, pues sólo son aires sin texto, para instrumentos (*quar solamen han respieg a cert e especial sô d'esturmens ses verba*). La *Estampida*, por el contrario, es muchas veces, no un simple aire para instrumentos, sino que tiene texto al modo de los *vêrs* ó de las *canzone* (véase Raynouard, *Choix*, II, 225). Estos generos secundarios pueden tener acompañamiento ó no, y en vez de éste se repite una estrofa del principio y del fin.

La poética se cierra con una reiterada cita despreciativa de la poesía popular: *de Redondels ni de Viandelas no curam, quar cert actor ni cert compas no y trobam, jaciaysso que algû comenso far redondels en nostra lengua, los quals solia hom far en frances.*

III

SOBRE JUAN DE LA ENCINA (1).

Encina ó Enzina (Juan de la) nació el año 1469, en un pueblo del mismo nombre, en las cercanías de Salamanca (2). Signió en la Universidad de ésta sus estudios, gozando la singular protección del canciller de la misma, Don Gutierre de Toledo, hermano de Don García de Toledo, conde de Alba. Después se fué á la residencia, y halló en casa de Don Fadrique de Toledo. primer duque de Alba, y de Doña Isabel Pimentel, su esposa, acogida y empleo. Parece haber ejercido aquí preferentemente el cargo de poeta cortesano, pues además de muchas poesías líricas en honor de sus protectores, preparó también dramas de

---

(1) De la «Allgemeinen Encyklopädie» de Ersch-Gruber, 1.ª sección, tomo XXXIV, páginas 187-189.

(2) El año de su nacimiento se saca de su descripción poética de un viaje á Jerusalén («Tribagia ó via sagra de Hierusalem») en que dice que la emprendió á los cincuenta años de edad en 1519:

> Los años cincuenta de mi edad cumplidos,
> ....
> Terciado ya el año de los diez y nueve,
> Después de los mil y quinientos encima
> Y el fin ya llegado de la vera prima,
> Que el día es prolijo, la noche muy breve;
> Mi cuerpo y mi alma de Roma se mueve
> Tomando la vía del santo viaje, etc.

(Edición de 1786, páginas 7 y 21.)

ocasión, religiosos y profanos, que fueron representados en casa del duque y en que el mismo Encina hizo más de una vez el papel de gracioso. No se sabe con exactitud cuándo y por qué se fué á Roma después de esto; sólo es conocido que moró allí algunos años, tomó estado religioso, y sobresalió como músico, no sólo como poeta, que se le contó entre los más distinguidos profesores de aquel arte, y fué nombrado maestro de la capilla papal *(a)*. En 1519 hizo con su paisano Don Fadrique Enriquez de Ribera, marqués de Tarifa, un viaje á Jerusalén, del cual volvió en el mismo año á Roma. Al fin de su vida se restituyó á su patria, donde se le proporcionó un priorado en el reino de León como recompensa á sus servicios al Papa León X, y murió en 1534 en Salamanca, donde está enterrado, en la iglesia catedral (1).

Encina dió una colección de sus obras poéticas bajo el título de *Cancionero*, cuya primera edición apareció en Salamanca en el año 1496 (al final: «fué impreso en Salamanca á veinte días del mes de Junio de MCCCC é XCVI años» en folio, «letra de Tortis», véase Franc. Méndez, «Tipographia española», I, 247. (En esta edición está escrito su nombre con *c:* «Encina»). Las posteriores son: una sin indicación de lugar ni año de impresión (pero que es manifiesto pertenece á principios del

---

(a) Este dato resulta inexacto después de las investigaciones de Barbieri. Véase su *Cancionero Musical del siglo XV,* publicado por la Academia de San Fernando, y el *Teatro completo* de Juan del Enzine dado á luz por la Academia Española. (M. M. y P.)

(1) Véase Gil González de Avila, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca.* (Ibid., 1606, 4), Lib. III, cap. XXII, páginas 476-477. Aquí se llama á Encina hijo de Salamanca. Compárese con lo que dice Nic. Antonio. *Bibl. hisp. nova*, I, pág. 684. Leandro Fernández de Moratín, «Obras dadas á luz por la Real Acad. de la Hist.» (Madrid, 1830), Tomo I, parte 1.ª, páginas 126-127. William H. Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella the Catholic, of Spain* (London, 1838), vol. II, página 329. Schak, lugar citado, I, pág. 146 sig. Ticknor, I, 223 sig.; Clarus, II, 324 sig. Acerca del artículo sobre Enzina que se halla en la *Biographie Universelle*, no puedo hacer otra cosa que advertir que está plagado de los más groseros errores.

siglo XVI y de seguro anterior á 1509; v. Brunet *Nouv. recherches bibliographiques*, I, 477, con su descripción, concorde por completo con el ejemplar que se halla en la biblioteca de la corte imperial de Viena. Esta edición debe de haber aparecido *antes* de 1509 porque la impresa en *este* mismo año en Salamanca, de que se halla también un ejemplar en la citada biblioteca de Viena, tiene dos piezas más, como ya lo dice el título); otra en Sevilla, Juan Pegnicer, y Magno Herbst., 16 Enero 1501, fol. got. (véase Velázquez «Hist. de la poesía esp.» y Bouterwek); otra Burgos, 1505; otra Salamanca, Hans Gysser, 7 Agosto 1509, en folio, got. (el título completo de esta edición dice así: «Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con las coplas de Zambardo: y con el auto del Repelón, en el qual se introduzen dos pastores Piernicurto y Johanpara, etc., con otras cosas nuevamente añadidas», y sobre este título las armas reales españolas en grabado en madera); otra Zaragoza, 1512 y otra de la misma ciudad, de 1516.

Este *Cancionero* consta, además del prólogo en prosa y de las dedicatorias á los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, al príncipe heredero Don Juan, al duque y la duquesa de Alba y á su primogénito Don García de Toledo, de un «Arte de poesía castellana» ó «Arte de trobar» en prosa, como introducción y de poesías líricas y dramáticas. El «Arte de poesía castellana» trata en nueve capítulos: 1) Del nascimiento y origen de la poesía castellana: y de quién recebimos nuestra manera de trobar. 2) De cómo consiste en arte la poesía y el trobar. 3) De la differencia que hay entre poeta y trobador. 4) De lo principal que se requiere para aprender á trobar. 5) De la mensura y examinación de los pies y de las maneras de trobar. 6) De los consonantes y assonantes y de la examinación de ellos. 7) De los versos y coplas y de su diversidad. 8) De las licencias y colores poéticos; y de algunas galas del trobar. 9) De como se deuen escriuir y leer las coplas. Todo esto está tratado muy sumariamente; pero conserva una interesante ojeada del estado en que entonces se hallaba el arte de la versificación en

España, y es altamente notable como uno de los primeros ensayos de una poética española (1).

Sus poesías líricas son religiosas y profanas (coplas, canciones, villancicos, glosas, romances), entre ellas «las diez églogas de la bucólica de Virgilio: bueltas de latín en nuestra lengua castellana» que aplica alegóricamente para glorificación de los grandes hechos de los Reyes Católicos Fernando é Isabel, en cuya alabanza incluye además «El triunfo de la fama», poesía imitada de las «Trescientas», de Juan de Mena. Además de este por cierto ya singular capricho, puso en verso sus «Disparates» que han llegado á ser proverbiales (impresos en Salamanca, 1496, 4.—V. Sarmiento, «Memorias para la historia de la poesía, y poetas españoles», páginas 235-236, y Clarus, en la obra citada, páginas 326 327). En general, gran parte de sus poesías líricas se reducen á poesías de ocasión y piezas de conversación, á la manera de las de los poetas artísticos cortesanos (trovadores) del siglo XV, tales como las que se hallan en el «Cancionero general» (en esta ocurre ya un juguete artístico de Encina: «una obra hecha por Juan del Enzina, llamada eco»; en la edición de Toledo, 1527, fol. CXLII. V. Bouterwek, en la obra citada, pág. 128) sin más sino que él gusta mostrarse poeta erudito mediante alusiones mitológicas y otras cosas por el estilo. Por el contrario, señálanse entre sus villancicos más populares muchos por una gran facilidad y una gracia ingeniosa (2).

---

(1) Acerca de ensayos más antiguos véase mi precedente estudio acerca de los *Monuments de la litt. romane*.—Sobre la poética de Encina véase á Bouterwek en la obra citada, páginas 142-143; Clemencín «Elogio de la Reina Isabel» en las Memorias de la Real Acad. de la Hist., tomo VI, página 405, y Martínez de la Rosa, «Obras literarias», tomo I, páginas 168, 169 y 200-201: Ticknor, II, 343.

(2) Se hallan ejemplos de las poesías líricas de Encina en los tres tomos de la «Floresta de rimas antiguas castellanas» de Bohl de Faber; en Martinez de la Rosa, l. c., I, páginas 137, 261 y siguientes, Véase acerca de él como poeta lírico, Bouterwek, obra citada, páginas 127-129; Clarus, páginas 329-331.

Pero por lo que tiene más importancia Encina, á lo menos desde el punto de vista literario, es por sus poesías dramáticas, que en su «Cancionero» se llaman «Representaciones» (en la edición de Salamanca de 1509 que tengo á la vista, que contiene dos piezas más que las anteriores, que son 11), que fueron destinadas á la representación, y se representaron efectivamente en casa de los protectores del poeta, el duque y la duquesa de Alba, en presencia de los caballeros y damas de la corte más distinguidos por su educación y rango, como D. Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla, D. Iñigo López de Mendoza, duque del Infantado, el príncipe heredero D. Juan, etc. Es, por lo tanto, Encina, «el verdadero padre del drama español en estricto sentido», esto es, de la poesía artística dramática, que se presentaba, no simplemente en unión con solemnidades religiosas ó en distracciones del pueblo, en la iglesia ó en el mercado, sino en escena regular y ordenada para ello, con aparato teatral y ante un público culto, pudiéndose señalar con alguna precisión como el año de la introducción de la *comedia* en España el mismo «año de la conquista de Granada» el 1492 (1). Pero á la vez se prueba por las piezas

(1) Así se dice en el «Catálogo real y genealógico de España...», por Rodrigo Méndez de Silva (Madrid) 1656, 4, fol. 130 v.º): «Año de 1492, comenzaron en Castilla las compañías, á representar públicamente comedias por Juan de la Encina, Poeta de gran donayre, graciosidad y entretenimiento, festexando con ellas á Don Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla, y á Don Iñigo Lopez de Mendoza, segundo duque del Infantado *(a)*: luego Pedro Nauarro Toledano, inventó los teatros, y Cosme de Oviedo, los carteles»; y el en todo lo que respecta á su arte, tan bien entendido poeta y comediante Agustín de Rojas (nacido en 1577), dice en su *Viaje entretenido*, (Madrid, 1793), tomo I, páginas 107-108:

«Y donde más ha subido
de quilates la comedia
ha sido donde más tarde
se ha alcanzado el uso della;

(a) Esta noticia, apoyada sólo en la pobre autoridad de Méndez Silva, es de todo punto inadmisible, y no puede creerse en la existencia de semejantes *compañías*, ni en que ninguna de las piezas de Encina pasase del género de representación privada que en ellas mismas se indica. (M. M. y P.)

mismas de Encina, que en parte (y precisamente las más antiguas) son todavía una especie de *misterios* (esto es, representaciones dramáticas de historias bíblicas para las fiestas religiosas), en parte *farsas pastoriles* (ó como las llama Encina mismo, *églogas*), que el drama en España, como en todas partes y épocas (el antiguo como el moderno) nació en parte de *fiestas eclesiástico-religiosas* y en parte de *fiestas campesinas*. Son además interesantes las piezas de Encina, porque en ellas se muestran bien á las claras los progresos que hacía continuamente el poeta mismo en el arte, y los pasos que hizo á éste hacer, desde los primeros y totalmente rudos principios, simples diálogos, casi sin plan ni acción, con pocas personas (de tres á cuatro) y todavía completamente líricos, hasta las pequeñas piezas de intriga con un enredo y un desarrollo artísticamente concertados y conducidos con viveza, de carácter ya genuinamente dramático; y porque en ellas se infiere ya el modo y manera

que es en nuestra madre España:
porque en la dichosa era
que aquellos gloriosos Reyes,
dignos de memoria eterna,
Don Fernando é Isabel
(que ya con los santos reinan),
de echar de España acababan
todos los moriscos, que eran
de aquel reino de Granada,
y entonces se daba en ella
principio la Inquisición
se le dió á nuestra comedia,
Juan de la Encina el primero,
aquel insigne poeta
que tanto bien empezó,
de quien tenemos tres églogas,
que él mismo representó
al Almirante y Duquesa
De Castilla y de Infantado;
que éstas fueron las primeras, etc...»

Por lo menos esta opinión es mucho más probable y positiva que la de Nasarre y otros que adelantan la introducción del drama artístico en España hasta el año de las bodas de los Reyes Católicos, el 1469); pues, aparte de que no pueden citar en su apoyo ninguna autoridad perentoria, es, en todo caso, imposible, que, como afirman también, fuera Encina el autor de aquel drama, porque tendría que haberlo escrito en el seno de su madre, por no haber nacido hasta 1469, como he indicado más arriba.

cómo han de ser puestas en escena (*la mise en scène*), de advertencias que les van anejas. No ya sólo las religiosas, sino también las profanas, son, en su mayor parte, piezas de ocasión; en todas se ha de *cantar*, casi todas se cierran con un villancico, y en una ocurre además un baile en medio de la acción (una especie de intermedio); en la «representación á Don Juan, príncipe de Castilla», se introduce ya un personaje *alegórico*, el Amor, que tiene un elogio de su omnipotente poderío, notable por la facilidad y fluidez del verso. En general, no sólo los pasajes líricos, sino á menudo los diálogos, son frescos y vivos, y conservan la más brillante cualidad de Encina: gracejo y donaire. Hasta la figura del *gracioso* se ve ya en algunas piezas (1).

Todas las poesías contenidas en este «Cancionero» debió de haberlas escrito Encina, según lo que dice en el índice de ellas, entre los catorce y veinticinco años de su edad («Tabla de las obras que en este Cancionero se contienen, hechas por Juan

(1) Además de estos poemas dramáticos que se hallan en su «Cancionero», escribió Encina una «Farsa de Plácida é Vitoriano», de la que hasta hoy sólo se sabe que fué impresa en Roma el año 1514 y que debió de haber sido prohibida por la Inquisición en 1559, y que el ejemplar tal vez único que de ella se conserva, se halla en la biblioteca del Sr. Salvá, en Valencia (v. Schack, «Apéndices»). Juan de Valdés, el autor del famoso «Diálogo de la lengua» (inteligente lingüista de tiempos de Carlos I), pone esta Farsa por encima de todas las demás obras de Encina, diciendo así: «Juan del Encina escribió mucho, y assí tiene de todo. Lo que me contenta más, es la Farsa de «Plácida y de Vitoriano», que compuso en Roma.» (Mayans y Siscar, «Orígenes de la leng. esp.», II, 149). En las «Obras» de Moratín, tomo I, parte I, páginas 116-126, números 5, 16 y 18, se halla una reseña cronológica de las piezas de Encina, y en ellas mismas, tomo I, parte II, páginas 315-338, están reproducidas por completo dos de sus piezas; en el «Teatro español anterior á Lope de Vega» (Hamburgo, 1832), de Böhl de Faber, seis piezas de Encina (páginas 3-38, v. también página 469). Acerca de Encina, como poeta dramático, véase además de lo citado á Casiano Pellicer, «Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia é histrionismo en España, tomo I, páginas 11-13. Martínez de la Rosa, l. c., II, páginas 337-353; Clarus, páginas 331 y siguientes, que trae muchas piezas en extracto; Ticknor, I, 225 sig.; pero sobretodo, Schack, I, 149, sig., y el Manual de Lemcke, III, páginas 9-13. Algunas de sus piezas aparecieron por separado; véase Ticknor, II, pág. 696.

del Enzina desque huuo quatorze años hasta los veynte y cinco») (1); pero compuso después de haber cumplido sus cincuenta años (1519) la precitada descripción poética de aquel viaje á Tierra Santa que emprendió desde Roma en compañía del marqués de Tarifa. Este poema apareció primeramente bajo el título de «Tribagia, ó vía sagra de Hierusalem», en Roma, año de 1521 (Velázquez, l. c., cita una edición de 1528?); posteriormente, con la descripción en prosa del mismo viaje de su compañero el marqués de Tarifa, en Lisboa, año 1580, en 4.°, y finalmente en Madrid, 1786, en 12.° (véase Ticknor, II, página 696), Consta, además de las (trece) estrofas de la introducción, de doscientas coplas de arte mayor y un «Romance y suma de todo el viaje», que es presumible no lo compusiera Encina, y que no tiene valor alguno poético, pues no es otra cosa que un seco bosquejo de viaje hecho en verso, entremezclado con piadosas jaculatorias (2).

(1) Esta noticia no puede servir más que para los poemas de la *primera* edición, siendo reimpresa más tarde con las posteriores, aunque éstas contuvieran poemas compuestos por Encina después de sus veinticinco años, esto es, en 1494; pues, aparte de muchas piezas dramáticas de las que se puede asegurar con toda verosimilitud que fueron compuestas y representadas entre 1495 y 1497 (véase Moratín, l. c., y Martínez de la Rosa, II, páginas 344 y 349), hay en una de ellas (en Moratín, núm 16), la noticia precisa de que fué compuesta y representada en 1498 (véase Martínez de la Rosa, l. c., pág. 524):

....
JUANA. Año de noventa y ocho
y entrar en noventa y nueve...
RODRIGO. Agua y nieve
y vientos bravos corrutos.
Reniego de tiempos putos,
y ha dos meses á que llueve.

(Edición de Salamanca, 1509, fol. XCIV, 1.)

(2) Los traductores españoles de Ticknor (II, 695) citan otra obra de Encina con este título: «Documento é instrucción provechosa para las donzellas desposadas y recién casadas. Con una justa d'amores hecha por Juan del Enzina á una donzella que mucho le penaba», 1556, sin lugar de impresión, 4.° Las cartas satíricas que aparecieron bajo el título de «Cartas de Juan de la Enzina contra un libro que escribió D. José de la Carmona» (Madrid, 1784, en 12.°) no son de él, como es natural, sino del P. Isla (Ticknor, II, 365).

IV

SOBRE EL DRAMA ESPAÑOL «LA CELESTINA» Y SUS TRADUCCIONES (1)

La Celestina, ó tragicomedia de Calixto y Melibea. Madrid 1822, 1832. Barcelona, 1842. Madrid, 1846.
Celestina. Eine dramatische Novelle. Aus dem Spanischen übersetz vom Bülow. Leipzig, Brockhaus, 1843, Gr, 12.
La Célestine. Tragi-comédie de Calixte et Mélibée. Traduite de l'espagnol, annotée et précédée d'un essai historique, par Germond de Lavigne. París, 1840, 1844.

El siglo xv es el verdadero período de transición entre la Edad Media y la moderna. En su curso empezaron á ceder su puesto cada vez más á las aspiraciones y á los movimientos modernos los poderes y direcciones que dominaban en la Edad Media. Entonces se mostraron ya los precursores de la lucha que no ha terminado aún en el día de hoy. Las bases fundamentales de la vida medioeval, el espiritualismo y el individualismo, el estado feudal cristiano-germánico y el espíritu del tiempo eclesiástico caballeresco, vacilaban ya entonces á los primeros choques de las fuerzas modernas, ante la ola avasalladora del espíritu de los nuevos tiempos. Pues hasta en aquellos días puede seguirse la pista á trazas de esfuerzos hacia un acomodo entre el realismo y el idealismo, hacia un equilibrio político sobre la base más extensa posible en la vida

(1) De las *Blättern f. lit. Unherh,* 1845, n.° 213-217, páginas 853-870.

íntima del Estado, lo mismo que en las relaciones cosmopolitas de unos pueblos y Estados con otros. En España, en particular, formaron hacia fines de este siglo los pequeños estados feudales una sola monarquía, por la unión de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón y por la conquista de Granada, monarquía que en el siglo próximo siguiente había de representar el primer papel en la gran escena del mundo. Allí habían mantenido siempre un elemento democrático-burgués y un altanero sentido del derecho, junto á la nobleza aristocrática y al espíritu caballeresco, las instituciones municipales que arrancaban del tiempo de los romanos y los fueros y privilegios de las ciudades y comunes otorgados por los reyes ya desde el siglo XI. Allí florecían entonces por los árabes la industria y el comercio, que engendraban un bienestar universalmente difundido, lo cual favorecía la tendencia á los bienes materiales, al goce de los sentidos, al lujo y á la voluptuosidad. Así es que en España, junto al idealismo medioeval, tenía entonces el realismo moderno más valor que el que en ella ha tenido posteriormente, cuando el desarrollo religioso y político de la inquisición le hubo detenido y estorbado.

Para tales circunstancias no podían bastar la poesía cortesana lírica y la poesía épica popular. Pero es lo cierto que ambas se habían desenvuelto lo suficiente, para que en unión con el estudio é imitación de los modelos clásicos, recién despertados en España por mediación italiana, pudiesen hacer posible una poesía dramática exigida por la direccion del tiempo aquel; una poesía dramática que no se limitara simplemente á sus formas iniciales arraigadas en el culto y las ceremonias religiosas, sino que buscara satisfacción en la representación de la vida efectiva, sus estados reales y sus caracteres. Sólo hacía falta un órgano genial, una cabeza inventiva, para dar cuerpo al espíritu del tiempo y objetivar la conciencia nacional, y hallóse, como sucede siempre que los tiempos lo exigen, en el autor de *La Celestina*.

En esta obra, como en todas las creaciones artísticas impor-

tantes, se debè tener menos ante la vista su objeto que la fisonomía formal de la misma. Sólo así se la comprenderá bien y se la podrá estimar en lo justo con relación á su tiempo y conforme á su influencia sobre el desenvolvimiento del drama nacional español.

El autor mismo ha llamado á su obra, refiriéndose tan sólo á su contenido, primero *comedia*, y después *tragicomedia* (1). Su forma la ha designado muy bien el traductor alemán llamándola «novela dramática» (*Dramatische Novelle*), y mejor aún, algunos recientes críticos españoles con el nombre de *comedia novelesca*. Es de hecho tal forma épico-dramática. En ella muéstrase el drama todavía con el ropaje épico de amplios y ricos pliegues; pero ya á punto de desprenderse de estas envolturas para subir á la escena en más libre movimiento de rápido paso. En la elección, disposición y estructura de la fábula, en la composición de la *Celestina* predomina todavía en conjunto lo épico; hay en ella el extenso abandono, la locuacidad de los narradores, el rompimiento de la acción y retardo de su rápido curso dramático por episodios, el predominio de la situación, la pintura minuciosa, en una palabra, la amplitud y soltura épicas. Sin embargo de lo cual tiene esta tragicomedia tono dramático, vida dramática, y, aparte de la forma, mera-

(1) Lo atestigua expresamente en el prólogo al segundo arreglo, refiriéndose á sus críticos: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acaba en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer auctor (esto es una ficción, como lo demostraré más adelante) quiso dar denominación del principio, que fué placer, é llamóla comedia: yo, viendo estas discordias entre estos extremos, partí agora por medio la porfía, é llámola *tragicomedia.*» Es, por lo demás, digno de atención que aquí las expresiones *comedia* y *tragedia* se emplean para determinar la materia ó asunto, mientras que los anteriores escritores las usaban para designar el género de estilo, según la conocida definición del Dante, por ejemplo, Santillana en su *Comedieta de Ponza*. Los poemas que se componían por aquel mismo tiempo en España con destino á la representación dramatica, se llamaban *autos*, *diálogos*, *pasos*, *coloquios*, *representaciones*, *églogas* (véase Aribau en la *Biblioteca de autores españoles*, t. III, pág. 15).

mente exterior, del diálogo y de la división en (21) actos, no sólo actos, sino también accion dramática y ante todo caracteres presentados en esta acción y mediante ella. Es más: distínguese tanto por la exposición magistral, el desarrollo consecuente y el artístico conflicto de los caracteres y por la catástrofe trágica condicionada por éstos, que ha llegado á ser prototipo y modelo clásico del llamado *género novelesco* del drama nacional, habiendo sido igualada por muy pocas piezas de su clase cuando se formó ya el drama, y superada por ninguna. De aquí que la *Celestina* ocupa ciertamente un lugar, y un lugar distinguido é influyente, en la historia del desenvolvimiento del teatro español, aun cuando no puede hacérsele pasar por un drama propiamente dicho, puesto que ni estaba destinada á ser representada ni era á propósito para serlo (1). Parece, por lo tanto, ociosa la discusión de si se la debe contar en el género de la novela ó en el del drama; nació en un tiempo en que no hacían más que empezar á separarse con alguna precisión los géneros de poesía, y en que el drama se separó de los restantes.

Dejemos la palabra acerca de esto á los más recientes y más entendidos críticos españoles que han hablado sobre ello, críticos que á la vez son poetas tan afamados como los Sres, Martínez de la Rosa, D. Leandro Fernández de Moratín y D. Alberto Lista.

Martínez de la Rosa dice en sus *obras literarias* (tomo II, páginas 353-354. París, 1827):

«Aunque lleve el título (*La Celestina*) de *tragicomedia* (pro»bablemente por tener alegre curso y desastrado fin) no es pro-

(1) La gran extensión de la *Celestina* lo dice ya, pero lo atestiguan aún más expresamente el autor mismo (en el prólogo, en que no se habla nunca más que de la lectura de la *Celestina*) y el corrector de la edición sevillana de 1502, Alonso Proaza, en la octava añadida al final, ante las cuales va escrito: «Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia.»

En la nota anterior he indicado que su título nada tiene que ver con eso.

»piamente dramática ni hecha para representarse; mas aunque »no sea sino una *novela en diálogo*, es forzoso hacer de ella men»ción en este escrito, no sólo porque encierra todas las semillas »del drama, aun cuando no lo sea, sino porque me parece que esa »célebre obra, y las muchas que á su ejemplo se compusieron »después, fueron otros tantos pasos ventajosos para la dramáti»ca, y no dejaron de tener influjo en el teatro de España, ó, por »mejor decir, de Europa.

»Invención, interés, caracteres bien descritos, estilo puro y »ameno, diálogo natural y fácil, chiste y donaire (aunque me»nos comedido y casto que debiera), dicción bellísima, esmalta»da de modismos familiares y de sales castizas, mil dotes, en fin, »tan nuevas como agradables, dieron grandísima fama á esa »composición. Apenas nacida, multiplicáronse á porfía las edi»ciones dentro y fuera del reino; vióse trasladada desde muy »temprano á otros idiomas; y su extraordinaria celebridad in»citó á muchos ingenios á dedicarse á esa clase de composicio»nes, que no entraban ciertamente en el terreno del drama, »pero que ya tocaban sus límites.»

Moratín el joven, por su parte, en sus *Orígenes del teatro español* en el *Tesoro del teatro español* (tomo I, pág. 36, París, 1838), de Ochoa, ha sabido poner de relieve el valor y la influencia de la *Celestina;* dice:

«Como la tragedia griega se compuso de los relieves de Ho»mero, la comedia española debió sus primeras formas á la *Celes»tina*. Esta novela dramática, escrita en excelente prosa caste»llana, con una fábula regular variada por medio de situaciones »verosímiles é interesantes, animada con la expresión de carac»teres y afectos, la fiel pintura de costumbres nacionales, y un »diálogo abundante de donaires cómicos, fué objeto del estudio «de cuantos en el siglo XVI compusieron para el teatro. Tiene »defectos que un hombre inteligente haría desaparecer sin aña»dir por su parte una sílaba al texto; y entonces, conservando »todas sus bellezas, pudiéramos considerarla como una de las »obras más clásicas que ha producido la literatura española.»

También Lista dedicó en sus ingeniosas «Lecciones de literatura dramática española» (tomo I, Madrid, 1839) toda una lección á *La Celestina;* en la pág. 48 dice así:

«Es uno de los padres de la lengua el autor de la *Celestina*. »Es al tiempo mismo el que pudo haber indicado en la especie »de novela dramática que compuso, á Naharro, á Rueda y los »que les sucedieron la marcha que debía seguirse en la com»posición de un drama; porque, en efecto, la *Celestina* nunca »habrá sido un drama escénico.»

Y aún con más precisión y más detenimiento fundamenta este punto de vista de la relación entre la *Celestina* y el drama nacional, y, sobre todo, con el género novelesco del mismo, introducido por Lope de Rueda y cultivado preferentemente por Lope de Vega, diciendo (páginas 50-51):

«La *Celestina,* en materia de lenguaje, es una composición »clásica, y bajo ese aspecto nunca será suficientemente estu»diada. Como abraza todos los géneros posibles, desde el vehe»mente y oratorio hasta el más bajo y familiar, es un reperto»rio de las diversas formas de estilo que poseía nuestro idioma »en aquella época.

»Pero no es este el único mérito de la tragicomedia. A pe»sar de que ni la extensión de la obra, ni su división en vein»tiún actos, ni su argumento bastante inmundo permitían re»presentarla en una época en que no se conocían más repre»sentaciones que las églogas de Juan de la Encina, abunda, »sin embargo, en bellezas dramáticas. Viveza y sal en los diá»logos, aunque algunas veces es la sal con que Plauto frotó »al auditorio romano; rasgos profundos de costumbres, ya se»rios, ya cómicos; movimientos poéticos expresados en una »prosa elevada, y, sobre todo, suma verdad en la descripción »de los caracteres, hacen sospechar con razón que Naharro, »Lope de Rueda y sus imitadores en el género de la comedia »novelesca, se propusieron seguir por modelo al autor de la »*Celestina*, aunque reduciendo sus dramas á dimensiones más »á propósito para la representación. Esta intención de imitar á

»Rojas es evidente en la comedia *Himenea*, de Naharro, que »analizamos en la lección anterior, donde, además del peligro »de muerte á que se expone *Febea*, están tomados, ó, por mejor »decir, robados de *La Celestina*, los artificios con que los cria»dos de *Himeneo* encubren su miedo cuando acompañan á su »señor á la calle de su dama.»

Con estas opiniones concuerda también el traductor francés señor Germond de Lavigne, atribuyendo en su *Essai historique sur La Céléstine* á esta obra un lugar significativo, no en la historia del teatro español tan sólo, sino en la del europeo (páginas VI-VII):

«Entonces (en la segunda mitad del siglo XV), muy anteriormente, por lo tanto, á todos los ensayos dramáticos en las lenguas modernas, apareció la *Celestina*, la madre del drama castellano, como el resplandor que precede á la luz, como la palabra largo tiempo buscada que faltaba para el descubrimiento de una gran idea. Así, medio siglo antes que Maquiavelo hubiera hecho representar su *Mandrágora*, echando así las bases de la comedia artística, la *Celestina*, uniendo colorido dramático, empuje poético, interés de acción y verdad de caracteres, ponía la primera piedra del gran monumento que llegó á ser gloria de España, y á que contribuyeron Torres Naharro, Lope de Rueda, Cervantes, Oliva, y después Lope de Vega, Calderón, Moreto y muchos otros. La *Celestina*, considerada por los eruditos españoles como fuente de todo el teatro nacional, propiamente no es un drama, un drama como hoy los queremos, un drama como los que escribieron Calderón y Lope de Vega, etc.»

Cuando el señor Germond de Lavigne afirma más adelante que la *Celestina* fué destinada á la escena (*faite pour le scène*) y que era *representable*, va demasiado lejos. Concuerdo con él y con los críticos españoles cuando llaman á esta tragicomedia la «madre del drama castellano»; es más: no vacilo en considerar como una verdadera fortuna, esto es, no como una feliz casualidad, sino como la feliz consecuencia de un desenvolvi-

miento natural, el que haya tenido tal «madre» el drama nacional español, aun cuando los estéticos de escuela hagan una mueca de desdén por su monstruosidad y los moralistas rígidos se escandalicen de su desenfreno. Pues fué una verdadera fortuna que la *Celestina* arraigara tan profundamente en lo popular, se atuvieron tan estrictamente á la vida real, en una palabra, que el gusto nacional se mostrara en ella tan genial y tan pleno; una verdadera fortuna que no empecieran á su independencia material ni á la formal los estudios de humanidades y la imitación de los antiguos modelos clásicos que entonces despertaban en España, y que á lo sumo se muestren las huellas del pedantismo en algunos pasajes que se han hecho pesados ó falsos por una erudición mitológica y de antigüedades. Es cierto que la *Celestina* dió arranque á una dirección novelesca; es cierto que se hallan en ella lo ideal romántico junto á lo real que llega hasta la vulgaridad y la desnudez, lo más altamente trágico en unión con lo frívolo cómico, lo patético con la ironía y el humor; es cierto que su forma no es ni firme, ni compacta, pero precisamente por todo esto dió al drama español una base popular, un carácter nacional y un desarrollo natural; le preservó de la imitación servil, de toda monotonía antinatural, de toda intrusión de formas extrañas y forzadas. Precisamente porque los dos Lopes y todos aquellos que se cuidaban más del aplauso de la nación que del de los doctos, prosiguieron y debieron proseguir cada vez más á través de la selva de la poesía popular el camino abierto por la *Celestina* para desembarazarlo con propio esfuerzo (el «uso nuevo», como le llamó Juan de la Cueva), limpiándolo, alisándolo, aplanándolo y calzándolo sin cesar; por esto se levantó el drama español á una altura en la que sólo puede comparársele el inglés, que subió por maneras semejantes, y altura desde la cual ambas escenas nacionales vieron muy profundamente por debajo de ellas cómo los carros de Tespis de las restantes modernas naciones europeas seguían casi inadvertidos extrañas rutas por el docto polvo de las trilladas carreteras

de la imitación. De aquí resultó, finalmente, que el ejemplo de un Oliva, un Bermúdez, un Lupercio de Argensola y de otros que por una mal entendida imitación de los antiguos modelos clásicos (*el uso antiguo*) querían introducir sus mortecinas y descoloridas copias de lo antiguo, quedara para los españoles como ejemplo inocente; pobre compensación, en verdad, de la «comedia» fresca y viva, encendida con todo el esmalte de lo encarnado, brillante con todo el encanto de las formas lujuriosamente plenas, comedia de tragicómico rostro de Jano, que ya mata al resplandor de la profunda y seria mirada de fuego de la pasión castellana, ya se burla riéndose con graciosos labios llenos de sal andaluza, ya magnánima como un caballero, ya picaresca y maliciosa como un gracioso.

Así es cómo la *Celestina* contenía de hecho los elementos de los géneros propios y peculiares del drama nacional español. En su base novelesca, en su intriga de amor preparada y conducida con arte, y en su patético que se alza hasta el vuelo lírico, hállanse ya los gérmenes de la *comedia novelesca* y de las que salieron de ésta, las *comedias de capa y espada*. Estos gérmenes los cultivó el primero Torres Naharro con conciencia de artista, y produjeron los más ricos frutos bajo las ingeniosas manos de un Lope de Vega, un Alarcón, un Calderón, etc., que formaron de ellos el drama artístico más ideal, adornado con toda la magia de lo romántico, con todos los encantos de la versificación y de la lírica. En aquellas partes de la *Celestina* que presentan, por el contrario, la realidad vulgar, las costumbres y los caracteres nacionales con verdad palpable é irónico humor, no pueden menos de reconocerse los prototipos de la «comedia natural en prosa» y de la «comedia de costumbres». En esta dirección, los que de hecho dieron los primeros pasos de progreso fueron Lope de Rueda y Timoneda con sus *Pasos*, en los que se atuvieron la mayor parte de las veces al diálogo en prosa de su modelo. Este género se habría desarrollado hasta llegar á la comedia de carácter y á la más fina sátira dramática, en la cual no hubiera faltado un Molière á

los españoles, tan ricamente dotados de gracejo y humor irónico, si no hubiera sido estorbada en su desenvolvimiento por el rigor inquisitorial de la censura española. Así es que quedó confinada á las esferas más bajas de la vida del pueblo, y sobrevivió simplemente en los *entremeses* y *sainetes*. Los puntos de partida de esta doble dirección que tomó la *comedia* española ya desde su comienzo, y que están representados en un principio por los dos primeros poetas propiamente dramáticos, Torres Naharro y Lope de Rueda, salta tanto á los ojos que han de hallarse en *La Celestina*, es hasta en la imitación de detalles y particulares tan indudable, como Lista lo ha hecho notar, que puede tomarse con toda razón á esta *tragicomedia* por la «madre del drama español».

Pero si, á pesar de esto, hubiera todavía alguien que, apoyándose tal vez en el juicio de Bouterwek, que por lo demás ha honrado á la antigua literatura española en general y juntamente á la *Celestina* con una mirada muy somera, puesto que las referencias que á ésta hace ni una vez son acertadas, hallase exagerada la relativa importancia y la influencia que atribuimos á la tragicomedia sobre el desarrollo del drama español, ó por lo menos dudara de su valor íntimo y absoluto, no quiero oponerle ninguna otra autoridad, ni siquiera la conocida sentencia de Cervantes, sino suplicarle con toda instancia que la lea, á ser posible, en el original, con sentido despreocupado, entregándose á su impresión con ánimo libre de prejuicios y apto para la poesía. Entonces le he de preguntar si no halla que esta obra, aparte de todo el encanto del lenguaje y del estilo, de la notable descripción de los caracteres y costumbres, todo lo cual es al cabo y al final asequible hasta al talento, nos presenta en la invención y la composición mismas bellezas y rasgos que sólo puede producir un poeta genial; entonces le he de preguntar si la escena, por ejemplo, en que Celestina vence la pudorosa frialdad de Melibea y enciende en su corazón, todavía puro, por medio de la compasión, la pasión, no es acaso una obra maestra de finura y de pro-

fundo conocimiento psicológico; si no es de una verdad altamente trágica la descripción que hace Sosia á Calixto de la impresión que le causó la vista de los criados asesinos de Melibea arrastrados al lugar del suplicio; si no es digno de Shakespeare el rasgo aquel en que la ya caída Melibea, cuando oye á madre alabar su infantil inocencia en una conversación con el padre, conjura á su criada á que con cualquier pretexto estorbe la conversación para no enloquecer de vergüenza oyendo á la engañada madre colmarla de elogios; si no puede compararse en humor al *Falstaff* de Shakespeare la escena en que el pícaro y fanfarrón Centurio promete á las mozas de vida airada vengar la muerte de su *madre* Celestina; si, finalmente, las escenas de la catástrofe no prueban las geniales dotes de concepción del poeta, como en contraste altamente trágico á las caricias descritas con toda magia, descripción que por su gran candor no es indigna de la famosa escena del balcón en *Romeo y Julieta*. Sigue inmediatamente la muerte de los amantes, y como interponiéndose de repente Némesis, apenas han apurado la copa del deleite prohibido, les presenta el cáliz de una muerte de expiación (1).

El señor de Bülow tiene, por lo tanto, razón, creyendo que es inútil hacer de panegirista de la *Celestina:* en el prefacio que hace preceder á su traducción de esta obra; dice (pág: VI):

«Dejo con toda confianza al ilustrado lector alemán el apreciar en lo que vale la incomparable dialéctica y retórica de la obra, así como la plenitud de legítima poesía que hay no menos en la característica llena de arte que en la interna verdad terrible de los sucesos. La misma figura demoníaca y gigantesca de la Celestina, verdadera y propia heroína del libro, está, en cuanto yo recuerdo, sin término de comparación en toda la moderna literatura, y bastaría por sí sola para marcar á su creador con el sello de los grandes poetas.»

(1) Los dos más notables jueces de la *Celestina* entre nosotros, Clarus (II, pág. 358) y Lemcke (I, pág. 152) han expresado más distintamente esta comparación con Shakespeare.

Con tales ventajas, con tal acción y efecto de la *Celestina*, ¿se le puede en serio echar en cara tendencia inmoral y sentido vulgar? Es verdad que una obra en que juega el principal papel una alcahueta, en que muchas escenas pintan sus tratos con depravadas mozas del partido, no está destinada á un colegio de señoritas. Pero si se tiene en cuenta con qué ingenuidad presenta en general la Edad Media las relaciones sexuales, cómo entre los meridionales, sobre todo, aun hoy mismo no choca, ni aun á las mujeres honradas, el que en este respecto se llame al pan, pan, y al vino, vino, un sentimiento verdaderamente moral se sentirá menos herido por las escenas y pasajes que nos parecen demasiado libres y descarnados según nuestro actual modo de pensar, que por la ambigüedad sancionada y la velada concupiscencia de los modernos (1).

Lo que es indiscutible es la maestría de la *Celestina* en el respecto del lenguaje y el estilo. El clasicismo de su prosa es tanto más admirable, cuanto que fué compuesta en un tiempo en que aún había hecho pocos progresos en España la prosa y había sido rara vez empleada en obras propiamente poéticas. Aun entre los prosistas posteriores, sólo Cervantes puede considerarse de la misma alcurnia que el autor de la *Celestina*, el cual, por lo demás, no sólo en esto, sino en otros muchos respectos ejerció un innegable influjo sobre aquél, como, por ejemplo, en la novela hoy ya vindicada para Cervantes, *La Tía fingida*, en que, no sólo el carácter de la protagonista, no sólo muchas situaciones, sino hasta pasajes enteros están compuestos á imitación de la *Celestina*.

---

(1) A quien no le pareciera suficiente esto, lea la defensa del libro contra las inculpaciones de una limitada gazmoñería en Germond de Lavigne, *Essai historique sur la Célestine* (páginas XXI-XXV). Por mi parte, no pongo en duda la intención moral y la convicción de la utilidad de su obra («...la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, etc.»), con que el autor mismo procura rectificar lo chocante y escandaloso de su obra.

De hecho, la *Celestina* continuó siendo el libro más leído y más influyente en España hasta la aparición del *Don Quijote.* Sirvan de prueba las innumerables ediciones que de ella aparecieron en los siglos XVI y XVII (1) y las muchas continuacio-

(1) La edición más antigua conocida hasta hoy y dada á conocer hace aún poco tiempo es «Calixto y Melibea, comedia» (Burgos, 1499, 4). véase la última edición del *Manuel,* de Brunet, y la *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne; catalogue rédigé par P. L. Jacob Bibliophile* (tomo IV, página 156, París, 1844), probablemente la primera edición. Tiene ya el título de *comedia*, está dividida tan sólo en diez y seis actos, sin el prólogo, ni las octavas acrósticas finales del autor, ni argumento alguno del total, pero sí de cada uno de los actos. A esta primera edición pertenece, sin duda alguna, el pasaje reproducido en una nota anterior, pasaje del prólogo del segundo arreglo y acerca del título de la obra, y también lo que dice el autor en el mismo prólogo de los argumentos de cada acto, añadidos por los impresores: «Aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas ó sumarios al principio de cada acto», etc. Aribau, en su nueva (ahora la mejor) edición de la *Celestina* (en la Bibl. de aut. esp., tomo III, Madrid, 1846, pág. XII), cita como primera impresión de ella una también de 1499, pero de Medina del Campo. La de 1500, citada por León Amarita, impresor y editor de la de Madrid de 1822, en el prólogo de ésta, impresa por Martino Polono (Salamanca?), es, según toda probabilidad, la primera del segundo arreglo, que amplió el autor, como él mismo dice en el prólogo que le añade: «Así es, que viendo estas contiendas, estos disonos y varios juicios (sobre la primera versión), miré á dónde la mayor parte acostaba, y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleyte destos amantes, sobre lo cual fuí muy importunado; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos á mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores á la nueva adición.» Además de este prólogo se han añadido á la segunda versión una carta del autor «á un su amigo», once octavas, con el sobrescrito: «El autor excusándose de su yerro en esta obra al propósito porque la acabó.» La edición impresa en Sevilla en 1502 por los cuidados de Alonso de Proaza (que ya en el título lleva esta adición: «et nuevamente añadido de Centurio», y al final seis octavas del corrector) ha servido para la mayor parte de las reimpresiones sucesivas. La de Plantino (Amberes, 1595) lleva el primer título *Celestina.* El Sr. Magnin, en la reseña que dió en el *Journal des Savants* (Abril, 1843, pág. 199) de la traducción de Germond de Lavigne cita cuarenta y seis ediciones de la *Celestina* de los siglos XVI y XVII; lista á que se puede añadir, del *Catalogue de M. de*

nes, arreglos métricos é imitaciones directas de la misma (1).

Es natural que sea altamente interesante obtener noticias exactas y precisas acerca del tiempo de la composición de un libro tan célebre, y acerca de las vicisitudes de la vida de su autor, del cual está con razón su patria orgullosa. Y, sin embargo, cosa de que se admirará quien no conozca la incuria de los españoles en este respecto, faltan datos positivos y detallados de un tiempo que no es muy lejano y en que estaba ya hallado el arte de la imprenta, y todavía hasta el día de hoy no se han puesto de acuerdo los eruditos sobre si la obra procede de uno ó de dos autores. Así es que se ve uno circunscrito á los datos esparcidos y cuidadosamente oscuros que se hallan en la obra misma.

Después de todo, hállanse en ella algunos puntos de apoyo para poder determinar el tiempo de su composición hasta den-

---

Soleinne (pág. 159) la de Salamanca de 1577 y la de Barcelona, 1531, 4, que se halla en posesión de la biblioteca de la corte imperial de Viena, la de Sevilla, 1550, 4; Sevilla, 1575, 12; Barcelona, 1585 (véase Aribau, l. c., páginas XII-XIII, y *Description bibliograpgique des livres choisis en tout genre composant la librairie de J. T. Techener,* tomo II, París, 1858).

(1) Véase sobre esto las indicacioues que da Magnin (en el lugar citado, páginas 199-201). Tengo que hacer notar respecto á esto que el verdadero nombre del autor pseudónimo de la *Eufrosina* portuguesa es Jorge Farreira de Vasconcellos; que la reseña de las imitaciones puede aumentarse considerablemente, como, por ejemplo, con las siguientes que se hallan en la biblioteca de la corte imperial de Viena: «Comedia... llamada Serafina» y «Otra llamada Tebaida» (Sevilla, 1546, 4; véase el «Catálogo de las piezas dramáticas», de Moratín, en el «Tesoro», de Ochoa, tomo I, pág. 72), y «Retrato de la Lozana Andaluza», en lengua española muy clarísima, compuesto en Roma (en el año de 1524). El cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba, y contiene muchas más cosas que la *Celestina*» S. l. et a. 4; que finalmente en el índice de Huerta á su «Teatro español» se cita una *Comedia, Celestina,* de Antonio de Mendoza. Hasta el día de hoy siguen siendo proverbiales «Los Polvos de la madre Celestina». Véase también Aribau, l. c., páginas XVII-XX; Ticknor, I, páginas 219-222; II, 693-695 (acerca del autor de la Policiana, mi ensayo: «Una representación española de la danza de la muerte», Viena, 1852, 8, páginas 11-12, y la descripción del ejemplar de la edición de Dresde de 1547 en el *Serapeum,* 1853, núm. 14, páginas 209-213), y Lemcke, I, pág. 154.

tro de un decenio, de 1482 á 1492, puesto que en los actos cuarto y sétimo se habla como de cosa conocida de todos y ordinaria de los juicios de herejes de la inquisición y de las ceremonias de los autos de fe, habiendo sido implantada la inquisición por vez primera en 1480. Y en el principio del acto tercero cita Sempronio como certificado de su afirmación de que apenas pasados los sucesos que excitaron nuestra admiración ó fueron deseados, se les olvida al punto, los siguientes ejemplos:

«¿Qué tanto te maravillaría si dijesen, la tierra tembló, ú »otra semejante cosa que no la olvidase luego? Así como he-»lado está el río, el ciego ve ya, muerto es tu padre, un rayo »cayó, ganada es Granada, el rey entra hoy, el turco es ven-»cido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya »obispo, á Pedro robaron, Inés se ahorcó, ¿qué me dirás sino »que á tres dias pasados ó á la segunda vista no hay quien de-»llo se maraville?»

Entre estos ejemplos de sucesos, de los cuales habría motivo de admirarse si se verificaran, se cita también la conquista de Granada. (ganada es Granada). Ahora bien; es cosa sabida que la conquista de Granada se verificó después de un asedio de diez años el 2 de Enero de 1492, de donde se saca que se puede poner la composición de la *Celestina* con bastante certeza en el fin del noveno ó principio del décimo decenio del siglo XV; y si la edición de Burgos de 1499 es efectivamente la *editio princeps*, ha sufrido la obra casi el *nonum prematur in annum* de Horacio.

Esta primera edición apareció, según la citada descripción (en el *Manuel* de Brunet y en el *Catalogue* de Soleinne), no sólo anónima, sino sin prólogo ni epílogo alguno, que el autor añadió por vez primera á la versión segunda. De hecho las únicas fuentes que acerca de él y su relación con su obra nos han quedado son las siguientes; lo que dice en su escrito. «El autor á un su amigo», que escribe su obra, «no sólo por la necesidad que su común patria tenía de ella, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun

en particular la persona de su amigo, cuya juventud de amor ser presa le representaba haber visto y de él cruelmente lastimada, á causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, los cuales halló esculpidos en aquellos papeles, no fabricadas en las grandes ferrerías de Milán, mas en los claros ingenios de dotos varones castellanos formadas». Y después que ha encarecido la elevada excelencia y grande utilidad de esta feliz invención, prosigue:

«Vi que no tenía su firma del autor, el cual, según algu»nos dicen, fué Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota; »pero quienquier que fuese, es digno de recordable memoria »por la sotil invención, por la gran copia de sentencias suge»ridas, que so color de donaires tiene. ¡Gran filósofo era! Y »pues él con temor de detractores y nocibles lenguas, más »aparejadas á reprehender que á saber inventar, quiero celar y »encobrir su nombre, no me culpéis, si en el fin bajo que le »pongo no expresase el mío; mayormente, que siendo jurista »yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad; y quién »lo supiere diría; que no por recreación de mi principal estu»dio (del cual yo más me precio, como es la verdad) lo ficiere; »antes distraído de los derechos en esta nueva labor mentre»metiere. Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía. »Asimesmo pensarían que no quince días de más vacaciones, »mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuviese, »como es lo cierto; pero aún más tiempo y menos acepto. Para »disculpa de lo cual todo, no sólo á vos, pero á cuantos lo »leyeren, ofrezco los siguientes metros. Y porque conozcáis »dónde comienzan mis mal dotadas razones, acordé que todo »lo del antiguo autor fuese sin división en un acto ó escena in»cluso, fasta el segundo acto, donde dice: *Hermanos míos*, etc. »Vale.»

Siguen á esto diez octavas que llevan esta inscripción: «El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara.» En ellas compara la osadía de su empresa con la de una hormiga, que, en vez de quedarse en

tierra para recoger provisiones, levántase en arte, gozando «el aire ajeno y extraño», y arrepintiéndose demasiado tarde de la locura de haberse jactado de sus alas, «rapiña es hecha de aves que vuelan, fuertes más que ella.» Así él, seducido por su pluma, procuró alzarse por ella á la más alta gloria, y en vez de ésta «le estaba costando reproches y vistas y tachas». Sin embargo, se calló y sin hacer caso «de envidia y murmuros» insistió en su empresa; pues tenía conciencia de su pura intencion («mi limpio motivo») y estaba convencido de la necesidad de semejante obra para los muchos enfermos de amor, á los que había que servir la píldora amarga dentro de dulce manjar (1). De este modo embargaba su pluma para atraer los oidos de los pacientes mediante «dichos lascivos, rientes», y ganándolos así, amonestarles. Así, «estando cercado de dudas y antojos», dió una conclusión á la obra que estaba de acuerdo con su principio («compuse la fin que'l principio desata»), y ruega, por lo tanto, á los discretos que suplan su falta y á los «groseros» que «en obra tan alta, ó vean, ó callen, ó no den enojos». Había hallado la obra presente en Salamanca, y se movió á acabarla por estas razones: primera, porque estaba en vacaciones; además, por imitar á persona prudente, su predecesor; y, finalmente, por ver á la más de la gente envuelta y mezclada en vicios de amor y atemorizarles para que no se fíen de alcahueta ni falso sirviente. Además, halló que la obra, aunque tan breve, era muy sutil y excelente, tanto, que Dédalo mismo no ha hecho «entretalladura» más primorosa, «si fin diera en esta su propia escritura Cota ó Mena con su gran saber». No recuerda haber visto «obra d'estilo tan alto y su-

---

(1) Como el doliente que píldora amarga
O la recela, ó no puede tragar,
Métela dentró de dulce manjar;
Engáñase el gusto, salud se le alarga:
Desta manera mi pluma se embarga», etc.

Cualquiera creería que Tasso (*Gerusalemme liberate,* canto I, ott. 3) ha copiado á nuestro español.

bido», ni en lengua romana, ni toscana, ni griega, ni castellana, y en que no haya sentencia de donde no mane al autor «loable y eterna memoria». Las dos últimas octavas vuelven á amonestar una vez al lector que tome en la historia de estos amantes un ejemplo que le sirva de aviso.

En el «Prólogo» que sigue á esto muestra con muchos ejemplos cómo es todo en el mundo lucha y combate, y que, por tanto, su obra ha de ser combatida por muchos, y que cada cual ha de hallar algo que censurar en ella, ya en su título, etc. Pero que, á pesar de esto, concuerdan los más en el deseo de que se alargue el proceso de su deleite, lo cual le hizo decidirse á meter segunda vez la pluma en su labor, hurtando algunos ratos á su principal estudio, aunque estaba convencido de que no habían de faltar nuevos detractores á la nueva adición. (Véase el pasaje trascrito del original que se halla en la nota precedente.)

En las tres octavas que se hallan á la conclusión, procura repetidamente rectificar lo chocante de su obra por su fin moral, y excita al lector á que, dejando la paja de la frívola vestidura, saque de ella el limpio grano de la moral.

Alonso de Proaza, el corrector de la edición sevillana de 1502, ha puesto como apéndice á la obra otras seis octavas, en las que la alaba y rectifica, y la última de las cuales lleva este título: «Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro». Dice así:

No quiere mi pluma ni manda razón,
Que quede la fama de aqueste gran hombre,
Ni su digna gloria, ni su claro nombre
Cubierto de olvido por nuestra ocasión.
Por ende juntemos de cada renglón
De sus once coplas la letra primera,
Las cuales descubren por sabia manera
Su nombre, su tierra, su clara nación.

Si se hace esto, se obtienen los siguientes datos; «EL BACHILLER FERNANDO DE ROIAS ACABÓ LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELYVEA E FVE NASCYDO EN LA PVEVLA DE MONTALVAN.»

El completador de la obra, esto es, el autor de todas las restantes partes, con excepción del primer acto, y de la segunda versión, se llamaba, por lo tanto, según su propia noticia, Fernando de Rojas, era bachiller en derecho y nativo de Montalbán. Pero esto es todo lo que sabemos de él. Cabe, pues, la cuestión de si el autor del primer acto fué efectivamente algún otro, si pudo haber sido Cota ó Mena, como se ha supuesto tan sólo por lo que dice Rojas. Cota y Mena pertenecen á los más célebres poetas del siglo xv; pero no sabemos que escribieran más que obras en verso; el primero murió en 1456, el segundo vivía bajo los gobiernos de Juan II y Enrique IV de Castilla; ambos escribieron, pues, en un tiempo en que casi todas las obras de fantasía se componían aún en verso, y en que la prosa española estaba en general tan lejos todavía del grado de perfección en que se nos muestra en la *Celestina*, que ni la cabeza mejor dotada pudo haberla levantado tan de repente á tal altura. Esto se verá claramente si se compara á un prosista de aquel tiempo que trató un asunto análogo en algún respecto, con el de la *Celestina* y que tenía verdadero talento, con la prosa de la *tragicomedia;* me refiero al Arcipreste de Talavera Alonso Martínez de Toledo (de la mitad del siglo xv), que en su «Corbacho, ó libro de los vicios de las malas mujeres», pinta también los vicios de las mujeres de mala reputación y los peligros de tratar con ellas, amonesta contra ellos y fustiga á los incautos que se dejan prender en ellos. Si ya estos fundamentos externos se pronuncian contra la suposición de que el autor del primer acto haya pertenecido á época anterior que su completador, por fundamentos internos, por la estructura de la obra, se hace muy verosímil, y hasta seguro, que en general procede ésta de un solo autor. Pues aparte la gran inverosimilitud de que el inventor de la fábula no hubiera trabajado más que la exposición, lo llamado por el completador primer acto, sería verdaderamente admirable cómo el continuador pudo penetrar el apenas indicado plan con tanta perspicacia, entrar tanto en la marcha de las ideas y el modo de pensar de

su predecesor, de tal modo, que la obra en su conjunto aparece como de una concepción, de una sola forja. Además de esto, el lenguaje y estilo, que deben tenerse en cuenta que deberían pertenecer á un período anterior que se apartara considerablemente del tiempo y desarrollo del suyo, hasta en sus más pequeñas particularidades, en los más finos matices está imitado tan á la perfección, que ni aun el ojo más agudo del más ejercitado crítico podría hallar diferencia alguna si no estaba cegado por algún prejuicio (1). De semejante identidad de lenguaje y de estilo entre el principio y la continuación se había de suponer que Juan de Mena ó Rodrigo Cota habían podido escribir semejante prosa, y que Rojas, que vivió casi medio

(1) Oígase sobre esto al ciertamente competente Moratín (en el lugar citado, páginas 35-36, nota 3): «Si el mismo (el continuador) ignoraba quién había compuesto lo que halló inédito, difícil será, si no imposible, averiguarlo ahora; baste decir que ni se reconoce en el primer acto el estilo de Juan de Mena, ni se puebe comparar con el de Cota, puesto que sólo se conservan de estos autores composiciones en verso. El que examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos; y si nos faltase la noticia que dió acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una sola pluma... Creo, en fin, que el primer acto no pudo ser muy anterior al segundo, y que el ignorarse quién haya compuesto una obra anónima nunca ha sido razón bastante para suponerla muy antigua.» Por su parte, el señor de Bülow dice: «Apenas cabe percibir diferencia esencial entre el principio de la obra y su continuación», aunque inmediatamente antes ha asentado la afirmación totalmente desprovista de prueba y sólo repetida sobre autoridad de que Rodrigo de Cota sea el autor del primer acto; pues de su poema «Diálogo entre el Amor y un viejo», no se puede deducir que «sea esta suposición la verdadera». Este poema, distinto á no poder más de la *Celestina* en la invención, en el modo de tratarla y en el lenguaje, era el último punto de apoyo de aquellos que creían á Rojas bajo la fe de su palabra y que veían, sin embargo, que se las despachó á su gusto con Juan de Mena. También el Sr. Aribau, aunque no decisivamente, dice (l. c., pág. XIV) casi lo mismo que Moratín: «En defecto de pruebas irrecusables, cuanto menos antiguo se suponga el primer acto de la *Celestina*, tanto más verosímil será la hipótesis, por dos razones: la primera por la cultura del lenguaje, que indica ya cumplida la época de la pubertad en el idioma; y la segunda, por la notable semejanza entre el texto del primitivo autor y el del continuador, que nadie pudiera imaginar fuesen rasgos de distintas plumas.

siglo más tarde había hecho una piececilla artística *á la* Chatterton ó Surville.

Tan absurda es la una cosa como la otra.

Si, pues, no es de dudar el que Rojas sea el autor de toda la obra y que ha conseguido mixtificar con sus noticias, no sólo á su crédulo tiempo, sino también á la muchedumbre de los que aún hoy juran *in verba magistri*, si esto es así, ¿qué le movió á aplicar á otro la gran gloria de inventor y contentarse él con la más modesta de completador? ¿Qué le movió á no nombrar ni aun á éste desde un principio, sino á hacerlo por primera vez en los acrósticos del segundo arreglo, para indicar cuya solución necesitó de un corrector posterior amigo suyo (1)?

No es difícil resolver este enigma si se lee con alguna atención el prólogo y el epílogo de la segunda versión, en que se ha ocupado visiblemente Rojas para ayudar á que se ponga sobre la verdadera pista al que ve algo claro y asegurarse una verdadera gloria á los ojos de los discretos. ¿No se deduce de esto claramente que temía que si se confesaba desde luego autor de la obra podría perjudicarle, tanto á causa de lo espinoso del asunto como por su posición personal? ¿No dice acaso con bastante claridad que era bien fundado su temor y previsión, de que á pesar de los celebrados nombres de un Mena ó un Cota, bajo cuya egida puso el principio de la obra, no faltarían á ésta «detractores y nocibles lenguas»? ¿No dice que ya el autor del principio tuvo á bien conservar el anónimo para

(1) El que este corrector hable solamente de un autor («como este poeta en su castellano»), sólo en alabanza de «aqueste gran hombre», cuyo nombre no quiere callar por más tiempo, es á saber, Rojas, y no haga mención alguna de Cota y Mena, es una prueba, y muy contundente, de la anterior afirmación, pues la edición corregida por Alonso de Proaza (la de Sevilla de 1502), ¿no es acaso la primera, no ha sido hecha bajo la inspección y cuidado del autor mismo? Pero Proaza estaba tan cerca del autor y se conduce con tal discreción, que se puede suponer era uno de sus amigos bien enterados de cuanto le atañía, que obró por encargo suyo.

que del mismo y de su posición personal se encontraran motivos apropiados para seguir este ejemplo? ¿No teme para las nuevas adiciones á la segunda versión, á pesar del aplauso de que gozaba ya la obra por la rápida sucesión de ediciones, nuevos detractores? Las muchas excusas, disculpas y rectificaciones que hay en prosa y en verso desde el principio hasta el fin de la obra, ¿no son acaso una prueba suficiente de los motivos del autor para presentarse, ya en pseudónimo, ya en anónimo? Y aún más; el modo y manera como hace esto, ¿no es una nueva prueba de la ingeniosidad del autor de la *Celestina?* Pues al decir que había hallado el principio de la obra en Salamanca, siendo entonces la más célebre universidad de España, y al atribuirla, según rumor («según algunos dicen»), á Mena ó Cota, es decir, á uno ú otro de los poetas más gustados entonces, con la añadidura para excitar la duda de decir «pero quienquier que fuese», aseguraba á la obra introducción en la muchedumbre y abrigo contra los ataques de los rigurosos y criticones; podría así hasta encomiar é imponer á los torpes la excelencia de la obra, de la que tenía, como todo el que vale de veras, perfecta conciencia; preservábase como simple continuador de obra tan distinguida contra toda maledicencia, y reservábase la gloria de ser autor de la parte más extensa, de los veinte actos restantes. Por lo tanto, cuando se aseguró el éxito de su obra, cuando se dió á buscar una segunda versión ampliada, limitó la autoridad de su predecesor y cuidó, aunque de un modo previsoramente velado, de que llegara á la posterioridad libre de prejuicios su nombre, su estado y su patria; por esto hizo que, como crecía la fama de la obra con cada nueva edición y desaparecían sus escrúpulos, rasgara el último velo del anónimo un amigo y le presentara á él, *á él solo*, como autor. Pero quien después de tantos fundamentos intrínsecos y extrínsecos para considerar á Rojas como único autor dudara todavía de ello, y no quisiera reconocerle como tal tras del velo del pseudónimo y el anónimo que tan trasparente lo había puesto él mismo, respondería mal á su con-

fianza en la libertad de espíritu y la perspicacia de la posteridad (1).

Ya es tiempo de que nos volvamos á las traducciones de la *Celestina*, citadas al principio de este trabajo. Fué ya vertida en los siglos XVI y XVII al latín (por Gaspar Barth) y á la mayor parte de las lenguas europeas (2); pero ha vuelto á diri-

(1) De hecho se han pronunciado algunos por la opinión de que Rojas es el único autor y contra el mayor número de los que creen en su palabra y la repiten, así el ya citado por Nicolás Antonio, Lorenzo Palmireno en su obrita *Hypothiposes clarorum virorum*, y en tiempos recientes los señores Blanco White (Ticknor, I, 216), Langerhaus, Germond de Lavigne, Clarus, Schack y Lemcke.

(2) Véase la literatura de estas traducciones en Magnin (lugar citado, páginas 198 y 200), Soleinne (lugar citado, páginas 160-164), Grässe (*Lehrbuch einer allgemeiner Literärgeschichte*, tomo II, parte segunda, página 1180), etc. Sólo de la antigua traducción alemana, que no ha sido descrita con exactitud por nadie, que yo sepa, y de la que posee un ejemplar la biblioteca de la corte imperial de Viena, voy á dar aquí una reseña más extensa. Tiene bordado con unas armas y unas figuras alegóricas grabadas en madera el siguiente título: *Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden meuschen ainem Ritter Calixtus vnd ainer Edlen junckfrawen Melibia genant deren anfang muesam was das mittel si esz mit den aller bittersten ir bayder sterben beschlossen* (en 4.°, letra gótica, con muchos y hermosos grabados en madera, A-V 5 de ocho hojas). Al final: *Gedruckt vnd vollendt in der Kayserli chen stat Augspury durch Sigismund Grym Docter, vnd Marx Wirsung, nach der geburt Christi M. D. XX. Am XX dag Decemb.* El siguiente prólogo del traductor (Ajj-Ajjj) da aclaración de su propósito y manera de proceder: «Al noble Ernesto Mateo Langen de Wellenburgs hace presente Cristóbal Wirsung á su querido primo sus amigables y buenos oficios. Revolviéndolo por un lado y otro, he pensado á menudo en mi ánimo cómo, querido primo, podría abrirte mi corazón y benevolencia y ponerte ante los ojos agradablemente mi nativo parentesco, pues me parecía que era amable y humano traer á la memoria y renovar la nativa amistad. Por la cual, querido primo, no me parece, según mi opinión, mal acordado el declararte esta mi benevolencia. Así, pues, habiendo pasado algunos años en Venecia, cuando hube adquirido instrucción y entendimiento de su lengua é idioma, se me proporcionó para leer, entre otros, un librito vertido del español al *lombardo*, y cuyo título declara (y justamente) ser una tragedia, que, como ya tú sabes, es un género que tiene alegre comienzo y término triste. Con tanta propiedad puede llamársele comedia, á causa de que el mencionado librito nos muestra jocosa y seriamente (como es propio de la comedia) unos amores de dos jóvenes, que se sirven entre sí de los criados, doncellas y

girse hace poco la atención del gran público, aun fuera de España sobre este libro por las traducciones, aparecidas casi al mismo tiempo, de los señores Bülow y Germond de Lavigne.

Ambas traducciones son acertadas y meritorias, corresponden á las exigencias que hoy piden tales empresas, reproduciendo en general con la mayor precisión y elegancia posibles, no sólo el espíritu, sino hasta las peculiaridades del original en

---

servidumbre, y en especial la dañina seducción de alcahuetes y terceras, y además diferentes tráficos y negocios de los hombres. Y como yo hallo singular deleite y pasatiempo en leer historias y otros libros de costumbres y á ti no te son indiferentes (como te he oído decir), después que hube recorrido el mencionado librito y me gustó, me vino á las mientes ponerlo en nuestro alemán. No me torcerá de mi propósito si alguien me tomara á mal el que, siendo todavía joven é inexperto, me entienda con tal trabajo de traducción, en el que aparece (lo confieso) que gano más ignorancia que alabanza. Sin embargo, mi voluntad y mi mente están por otra parte, y es mi parecer que para advertencia de la juventud inexperta el sacar á luz tal libro en nuestra lengua (en cuanto mis facultades alcancen) es mejor que el dejarlo perdido y oculto, y menos reprochable para mí que si me retorciera en la disipacién ó en la pereza. Agrade, pues, ó desagrade á algunos, he desplegado mi vela al viento, transcrito al alemán la citada tragedia y la he hecho imprimir. La cual tragedia, ante todo, te la entrego y envío á que la leas á ti, como á mi especial querido primo, como un don no inoportuno ni inadecuado á tu edad y la mia, porque como estamos ambos en los años floridos, tenemos que aprender lo que no podemos conocer todavía por experiencia, cómo huir en este mar agitado de las sirenas, instruirnos de la astucia y mañas de los criados infieles y de las engañosas palabras de las viejas brujas y las hechiceras que con ruegos quieren arrastrarnos. Digo yo á nosotros y á cualquiera de nuestra juventud en el curso de veinte años que tenemos que guardarnos de aquéllos, pues ¿qué cosa más despreciable que el ser llevada á la relajación la flor de la juventud (bien llamada edad de oro), que no vuelve una vez perdida, y el ser dirigido por personas engañosas, llegando hasta someterse á ellas y hacerse de ellas completamente propio? Te ruego, pues, amistosamente, querido primo, que tomes á bien este mi trabajo, en que has de ver más mi amor y buena voluntad que el don mismo, y en el cual (como estoy seguro) has de hallar más fruto y pasatiempo que palabras bien compuestas y elegantes (en lo que entiendo poco). Te ruego encarecidamente me recomiendes como humilde servidor al dignísimo príncipe y señor mi muy honrado Cardenal y Arzobispo de Salzburgo tu señor pariente y primo. Fechado en Augsburgo, el día primero de noviembre anno Domini M. D. XX.

estilo y dicción (siguiendo á la edición de Madrid de 1822). La francesa tiene la ventaja de que incluye los importantes prólogo y epílogo de la segunda versión, y que en ella se ha sabido trasladar los pasajes demasiado libres, según nuestras actuales ideas, de un modo no muy ofensivo para el quisquilloso público francés, pasajes que el señor de Bülow, ó los ha suprimido por completo, ó ha creído necesario someterlos á una «seca atenuación germánica de ciertos discursos y expresiones».

FIN DE LA PRIMERA PARTE

INDICE



BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA FILOSOFÍA É HISTORIA

Aguanno.—La Génesis y la Evolución del Derecho Civil, 15 pesetas.—La Reforma integral de la legislación Civil (segunda parte de La Génesis), 4 pesetas.

Arenal.—El Derecho de Gracia, 3 pesetas. —El visitador del preso, 3 pesetas.—El Delito Colectivo, 1,50.

Asser.—Derecho Internacional privado, 6 pesetas.

Buylla, Neumann, Kleinwachter, Narse, Wagner, Mithof y Lexis. —Economía, 12 pesetas.

Carnevale.—Filosofía jurídica, 5 pesetas.—La Cuestión de la pena de muerte, 3 ptas.

Dorado Montero.—Problemas jurídicos contemporáneos, 3 pesetas.

Engels.—Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado, 6 pesetas.

Fouillée.—Novísimo concepto del Derecho en Alemania, Inglaterra y Francia, 7 pesetas. — La Ciencia social contemporánea, 8 pesetas.—Historia de la Filosofía, 2 tomos, 12 pesetas.

Garofalo.—La Criminología, 10 pesetas.—Indemnización á las víctimas del delito, 4 pesetas.

Gladstone.—Los Grandes nombres, 5 ptas.

González.—Derecho usual, 5 pesetas.

Goschen.—Teoría sobre los cambios extranjeros, 7 pesetas.

Gross.—Manual del Juez, 12 pesetas.

Gumplowicz.—Derecho político filosófico, 10 pesetas.—Lucha de razas, 8 pesetas.

Hunter.—Sumario de Derecho romano, 4 pesetas.

Ihering.—Cuestiones jurídicas, 5 pesetas.

Kells Ingram, Historia de la Economía Política, 7 pesetas.

Lange.—Luis Vives, 2,50 pesetas.

Lombroso, Ferry, Garofalo y Fioretti.—La Escuela Criminológica Positivista, 7 pesetas.

Martens.—Derecho Internacional, 3 tomos, 22 pesetas.

Meyer.—La Administración y la organización administrativa en Inglaterra, Francia, Alemania y Austria. Introducción y exposición de la Organización administrativa en España, por Adolfo Posada, 5 pesetas.

Miraglia.—Filosofía del Derecho, dos tomos, 15 pesetas.

Neumann.—Derecho Internacional público moderno, 6 pesetas.

Posada.—La Administración política y la Administración social, 5 pesetas.

Renán.—Estudios de Historia Religiosa, 6 pesetas.—Vida de los Santos, 6 pesetas.

Ricci.—Tratado de las pruebas, dos tomos, 20 pesetas.

Rogers.—Sentido económico de la Historia, 10 pesetas.

Sighele.—El delito de dos, 4 pesetas —La Muchedumbre delincuente, 4 pesetas

Spencer.—La Justicia, 7 pesetas.—La Moral, 7 pesetas.—La Beneficencia, 6 pesetas. —Las Instituciones eclesiásticas, 6 pesetas —Instituciones sociales, 7 pesetas.—Instituciones políticas, dos tomos, 12 pesetas.—El Organismo social, 7 pesetas.—El Progreso, 7 pesetas. — Exceso de legislación, 7 pesetas.—De las Leyes en general, 8 pesetas. —Etica de las prisiones, 10 pesetas.

Stahl.—Historia de la Filosofía del Derecho, 12 pesetas.

Sumner-Maine.—El Antiguo Derecho y la costumbre primitiva, 7 pesetas. — La Guerra, según el Derecho internacional, 4 pesetas.—Historia del Derecho, 8 pesetas.

Taine.—Historia de la literatura inglesa, 7 pesetas.

Tarde.—Las Transformaciones del Derecho, 6 pesetas. — El Duelo y el delito político, 3 pesetas. — La Criminalidad comparada, 3 pesetas. — Estudios penales y sociales, 3 pesetas.

Varios autores.—(Aguanno, Altamira, Aramburu, Arenal, Buylla, Carnevale, Dorado, Fioretti, Ferri, Lombroso, Pérez Oliva, Posada, Salillas, Sanz y Escartín, Silió, Tarde, Torres Campos y Vida).—*La Nueva Ciencia jurídica*, dos tomos, 15 pesetas. Contiene grabados.

Vivante.—Derecho Mercantil, 10 pesetas.

LA ESPAÑA MODERNA

AÑO VII

Esta publicación ve la luz el día 1.° de cada mes en tomos en 4.° de más de 200 páginas, escrita por los mejores publicistas españoles. Publica en todos los números una sección con el título de *La Prensa Internacional*, en la cual se incluyen, íntegros ó extractados, los artículos de la prensa de todo el mundo que más hayan llamado la atención durante el mes.

CONDICIONES DE SUSCRICIÓN

En España, seis meses, **diez y siete pesetas**; un año, **treinta pesetas.**—En las demás naciones europeas y americanas, y en las posesiones españolas, un año, **cuarenta francos**, enviando el importe á esta Administración en letras sobre Madrid, París y Londres.—Todas las suscriciones deben partir de Enero de cada año. A los que se suscriban después se les entregarán los números atrasados.—Se suscribe en la Cuesta de Santo Domingo, 16, principal, Madrid.

Director: J. LÁZARO

OBRAS NUEVAS

Historia de las instituciones primitivas, por Summer-Maine.—**Lógica de las pruebas en Derecho penal**, por Framerino dei Malatesta.—**Hacienda pública**, por Buylla.—**Derecho penal**, por Merkel.—**La Educación y la herencia**, por Guyau.—**La Legítima defensa**, por Fioretti.—**El Procedimiento penal y su desarollo científico**, por Mauduca.—**Tratado de Física**, por Balfour.—**Historia de la Literatura inglesa**, por Taine.—**El Mundo como voluntad y como representación**, por Schopenhauer.—**La Teoría positivista de la complicidad**, por Sighele.—**La Superstición socialista**, por Garofalo.—**Historia de María Antonieta**, por Goncourt.

1.212.—Avrial, imp.—San Bernardo, 92.



